الكتابة خارج النص

شوقي عبد الامير

أين يولدُ الشعر وهل له فيزياء؟ انه الخارطة التي لا تفتأ حدودها تترامى وقارّاتها تخرج من الماء تارةً وتعود اليه أخرى. وهو اللّهاث الأبجدي الذي اخترق اللغات والعصور كلّها نائماً على حجارة سومرية موحداً الماضي بالآتي قائماً قبلَ بعدَ.

«حجرٌ في فراغ ـ اوكتافيو باث»، «موصل كهربائي بين الشرارة في الخارج والمصباح ـ غيللفك»، «إختزال لأقصى المعلومات بأقل العبارات ـ عزرا باوند»، «أرض وشعوب تعبر من ممر الكلمات ـ كورتازار». قالوا كل ذلك عن الشعر وسيقول غيرهم وقال آخرون عداهم والشعر لم يبدأ بهم ولم ينتهِ. وربما مرّ بأحدهم.

قبضةٌ من الأبد رداء عارٍ يرتديه العراء ليتجلى. قراءةٌ لا أبجدية لها وصوت يُبدعُ حنجرته. سهم يُطلقُ راميه ليبقى. قارة شاسعة حدودها قدمان. ولادةٌ تبدأ بالموت.

يُشبه تاريخ الشعر تأريخ الأزهار اي اللاّ تاريخ وحقيقتُه الحقيقة اي المجهول.

أحياناً تجد القصيدة في لحاء الشجر المتشقّق. في طائر تتلاشى أجنحته في إسفلت الشوارع. في شجرة ميته تقف مثل كل الشجرات في الريح. في نجمة فسفورية تلهثُ فوق صرير السكة الحديدية ليلا. في مرآة مثقوبة ترى فيها سواك. في هتاف يصحر أعماقك وفي لظىً أبرد من دمك.

وهل له فيزياء؟ الشعر يُرى ويُلمس ويعاش ويُكتبُ أيضاً. والكتابة هذه خارج النص، خارج الفيزياء. شكل لا شكل له وحدود خارج الحدود. هل هي اللغة إذن ام الايقاع ام الصورة ام المشهد ام لحظة الكشف ام كُلّها معاً، أم سواها؟ خارج الشعر لا يوجد العالم، توجد أنت فقط لأنه قراءة تنصهرُ فيها حقائق العالم لتصير حقائق الشعر ذاته وليست ادوات القصيدة إلا أساليبها المختلفة في دحض الحقائق الأولى.

بأيّة حجة وضدّ أية حقيقة تمضي هذه الحركة / الشعر؟

الأشياء هي الأشياء وحدها تملأ هذا العالم القديم كما يسميه أرسطو، أي الأزلي في كل ما هو موجود وإن كان ثمة ما يحتمل الشك فإنها الحركة ومصدرها كما حاول إبطال ذلك السفسطائيون من قبل. وأمام معترك البراهين وحجج المنطق يظل الشعر الينبوع المستتر لكل الحقائق التي ستولد. وحدها

القصيدة قادرة على اللعب بكل هذه المعادلات. قادرة على رسم البحر في حدقة زرقاء ورفع زهرة بيضاء في وجه كل الحروب أو حمل وطن في حقيبة.

مرّ الشعر عبر القرون أو مرّت القرون عبر الشعر. أيهما المحور الزمن ام الشعر؟ إنهما يسيران باتجاه معاكس. تولد القصيدة لحظة إصطدامهما. عندما يحاول الشعر ان يُمسك باللحظة وهي تسقط في الأبد. انها لعبته الخارقة والتي يكررها في كل مرّة عبر ابتكاراته وجمالياته وكشوفاته.

لا يمكن للزمن أن يتعايش مع الشعر، اذ لا بد أن يموت أحدهما في الآخر. وعندما يقبل الشعر منطق الأشياء ودورتها عبر الزمن في حركته الفولاذية يفقد كل معنى ويصبح مجهولاً آخر لا ضوء ولاشارة. وعندما تقبل الأشياء وزمنها منطق الشعر تتفتت وتنتهي هي الأخرى لعدميته في رفض كل حقيقة وثبات، ولهذا لا بد من تضادّهما كأن تعود القصيدة حيناً الى الماضي والى إختراق الزمن الميت، وحيناً آخر الى الضرب في المجهول والجري طويلاً في غياهبه. ولعل برغسون قد أصاب عندما تحدث عن الزمن بوصفه كتلة واحدة قبلَ وبعدَ والماضي هو المستقبل كجوهر، والمقصود هنا ليس ماضي الأفراد ومستقبلهم إنما ماضي الزمن ومستقبل الزمن. أما الزمن المعاش فإنه قراءة خاصة لمجرى حياة ما يحمل ذكراها فرد ما. وهنا يمكن أن يكون الشعر القراءة الوحيدة التي يحمل ذكرها الجميع لأنها قراءة لمجرى حياة الزمن.

لا تعني العودة الى الماضي التي ينادي بها الكثيرون في الحديث عن الشعر بأن للشعر ذاكرة، الفيلة ولكن الماضي هنا يعني أبدية «الطفولة» كما ذكر كارل ماركس في تعريفه للشعر بأنه طفولةُ البشرية. هذه الطفولة هي التي عرفت الأشياء دون أن تَسمّيها وعندما حفظت أسماءها نسيت نفسها. ذلك يعني انها معادلة عسيرة فإما المعرفة أو الطفولة. وجدلُ المعرفة مضادّ للزمن بحكم اتّساع مصادرها التي يتآكل فيها بالضرورة هيكل الزمن، وبالتالي فإن تواصل حركتيهما معاً لا بد أن تتم ضد بعضهما بعضاً. تولدُ القصيدة فقط عندما تنتقم الطفولة من المعرفة وتدعي أنها قبل.

لا يفقد الشعراء الحقيقيون طفولتهم ولا تخترق القصائد العظيمة حواجز الزمن بأحمالها من المعارف والثقافات إنما بأبجدية عارية كالضوء، أبجدية أولى لم تكتشف الموت بعد، مثل الطفولة.

الكتابة خارج النص إذن هي الكتابة خارج الزمن، خارج جدله وأصنامه وآلهته. وقد تصير القصيدة حياةً أي تكتب زمنها الخاص وترسم فصولها. ولعل جنون الشعراء وانتحارهم محاولة لكتابة العدم شعراً عندما تتكامل حدود المطلق في القصيدة ويصبح الأزل هو الكلمة وليس العكس.

والقصائد لا تتشابه الآ عندما تموت. وهي تتنافر وتتعارض عندما تمتلئ حياةً. لانها كالزمن لاتُعاش الآ مرّةواحدة، وأية إستعادة لها هي بالضرورة موت وليست الأشكال والثقافات الا مكاناً لها لأنها هي الاخرى لكي تحيا مثل الزمن لا بدّ لها من مكان.

هكذا يمكن للقصيدة أن «تساعد الإنسان على الحياة وعلى الموت في آن ـ غيللفك» الأمر الذي يجعلها أخطر الأسلحة التي يمكن للإنسان استغلالها في كل ميدان. مصدر شعاعي ينتقل بكل عدمية بين الموت والحياة. وحين نسأل انفسنا عن جدوى البحث عن حقيقة العالم خارج الشعر، نكتشف ان الفلسفة ومن بعدها العلم قد عمقا في ذاكرة البشرية الهيكل الفيزيائي اللامتناهي التفاصيل لصورة العالم، وحقيقته المادية بالتصدي لحشرة الميتافيزياء والموت ومحاربتها بكل صنوف المختبرات والجدل وعقاقير

النسيان التي ـ على ما يبدو في أواخر هذا القرن ـ قد اخذت شكل الحشيش والمورفين والجهل المبرمج والمدروس كأحدث الأساليب التي تساعد البشرية للخلاص من هذين الطاغوتين: الميتافيزياء والموت. ومن هنا تقرأ مصير الشعر في أواخر هذا القرن الاليكتروني، معبداً بوذياً مات إلهه، وزقوّرة لم يبق منها الاّ القمر. ذلك لأن الشعر كشف آخر لحقائق العالم لايمكن أن يخضع لأية إرادة إيديولوجية أو سياسية أو تكنولوجية،وأنه مثل الدين قادر على اختراق الحياة واستبدالها بأشياء قد لاتعني شيئاً اليوم في خندقنا الذرّي المصفح والدّامي. أشياء مثل الجمال والحب والحلم أو حتى الوهم، لأنه ممنوع اليوم أن تتوهم فالعقل الإليكتروني لايُخطىء، وممنوعٌ اليوم أن تضيع لأن الكرة الأرضية مخططة ومضاءة بكل المصابيح الذريّة والاقمار الصناعية التي تقرأ حركة الديدان وتسمعُ تنفس الجذور، وتقود الطيور المهاجرة الى قارّات الحياة قبل ان تشمَّ مناقيرُها الهواء.

ولأن القصيدة تتهجى العالم ولا تقوله ولا تطلب اكثر من ذلك فهم يفرضون عليها إما أن تزعقَ أو تصمت. وفي الحالتين نهايتها. ولأنهم يعرفون جيداً قوة أسلحتها وشدة انجراحها فهم لا يأخذون منها الا جُثتها، يزينونها بالبطولات حيناً وبالصلبان والشعارات أحياناً أخرى. وعندما يموتون يعلقون اصنامهم على شواهدها لأنها المقبرة الوحيدة التي تزورها البشرية جمعاء والتي لا يمكن لأية صحراء أو عصور سوداء ان تدثرها وتمحوها وهكذا تصير ذاكرتها فقط الحياة الوحيدة الكامنة والتي يمكن من خلال العودة إليها إختراق ملايين الجدران التي تتركها البشرية في طريقها من والى الحياة.

*

[لقد نَفَتْنا الآلهة
غُرباءَ حتى مع انفسنا
نجوسُ أزمنةَ التأريخ والمستقبل
دون كمنجات
هكذا كانَ حُكمنا الأبدي
ورحلةُ بحّارة يعشقون النبيذ.]

إنه شاعر بابلي لانعرف إسمه بالطبع. هذه القصيدة التي عُمرها اكثر من خمسة آلاف عام ترسم ملامح الشعر ذاته، فهو المنفى الذي يجوسُ الزمن المستقبل والماضي محروماً فقط من الموسيقى كأهم ما يمكن ان يحمله منفيٌّ في العصر البابلي! إن نفي البابلي عن عالمه هو نفي التسييد عن موسيقاها ضمن رحلة الجنون، رحلة البحارة الذين يعشقون النبيذ، هذه الرحلة الى أرض لاتُقرأ في البوصلة.

أليست هذه هي ملامح الشعر الأساسية؟ هي هذا المنفى الشاسع بين الأزمنة وهذه الحاجة الأولى الى الموسيقى، هذه الحركة المؤبدة بين الماضي والغد وبالتالي هذا التلاحم مع المجهول/ البحر. والاّ ما نوع هذا المنفى الذي يعاني منه هذا البابلي؟ إنه الشاعر الأول الذي اكتشف المنفى الأول، سمّاهُ ونسيَ إسمه.

هكذا شأن القصائد الأولى لا تُوقع، مثلها مثل كل الأعمال الابداعية كالمنحوتات والرسوم. إنها موجودة في حياة الناس مثل التضاريس والأزهار والأمطار.

الحداثة او عقدة جلجامش

خالدة سعيد

«... وفهمت أمك، وفهم أبوك، وفهمت أنا أيضاً، أنك إنما بكيت لأنك رأيت أوديب الملك كأبيك مكفوفاً لا يبصر ولا يستطيع أن يهتدي وحده، فبكيت لأبيك كما بكيت لأوديب.»

(طه حسين، الأيام)[1]

«لم أتفق قط مع ذاتي الثانية كلّ الاتّفاق، ويلوح لي أنّ سرّ القضيّة كائن بيني وبينها.»

(جبران، رمل وزبد)

«للإله الذي يتمزّق
في خطواتي.
أنا مهيار هذا الرّجيم،
أرفع الميّتين ذبيحةً
وأصلّي صلاة الذئاب الجريحه.»

(أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي.)[2]

«يلزمني الخروج من جلدي وأسمائي -

...

هل أنا وحش الحقيقة في هذه الخرائب حولي؟
ومتى أترك سكناي في غفلة الطبيعة حيث يتقاطع الهواء
والحجر، حيث لا أعرف سيمائي ولا اسم لي؟

(أدونيس، أقاليم النهار والليل)[3]

«لست حيث أنت بل حيث لا أنت

لا في النوم بل في الأرق»

...

«يسأل نفسه:
من أنت أيها السيد؟»

...

«وأنا لا أنا
وأنتِ لا أنتِ»

...

«استودعها أسراري وأتصارع معها
أرى نفسي فيها وأشهر عليها حروبي»

(أدونيس، مقتطفات متفرقة من «مفرد بصيغة الجمع»)(٤)

«هل أنا أنا؟».
«أنا المبعثر المهيم أشلائي».

...

يلزمني- جنون آخر لكي أعرف من أنا
في عصر كمثل فاصلة بين الموت والموت»

(أدونيس، من قصيدة «فاصلة بين الموت والموت»)(٥)

«كلّ واحد منّي جزيره
وصحراء وإخوة أشرار
كل واحد مني واحد
بعمق الماء واستراحة الجنون»

(أنسي الحاج، قصيدة «محور الزئبق»، من «ماضي الأيام الآتية»)(٦)

«أهذا أنا أو أنت
أهذا أنا أو القصة؟»

(أنسي الحاج، قصيدة «أهذا أنت أو القصة»، المصدر السابق)

«أسقط في بعدي الأول
وجهي يغرق في وجهي
عيني تبحث عن عيني
ها إني
أتمزّق بين اثنين»

...

«فأنا وحدي المقتول بقتل أبي
والذنب وحيد مثلي
ـ ما اسمك؟
ـ لم أعرف لي اسماً... لا أذكر ما اسمي.»

(بلند الحيدري «حوار عبر الأبعاد الثلاثة») (٧)

«طوبى لمن يذكر اسمه الأصلي بلا أخطاء»

...

«أكلما خرجت من جلدي
ومن شيخوخة المكان
تناسل الظلّ وغطّاني...؟
أكلما أطلقت رياحي في الرماد
بحثاً عن جمرة منسية
لا أجد غير وجهي القديم الذي تركته
على منديل أمي»

...

«وأوقفوني عن الكلام
لكي أصف نفسي»

(محمود درويش، مقتطفات من «مزامير»، مجموعة «أحبك أو لا أحبك») (٨)

«... كنت أعرفني
لأن طفولتي رجلٌ أحب»

«أنا ضدّ العلاقة، والبداية
والنهاية، ضد أسمائي،
أنا المتكلم الغائب
يغيب...»

(محمود درويش: من قصيدة «تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق») [9]

«... أتجزأ في المرآة
يصفعني وجهي المتخفّي..»

...

حدّقت في جبيني المقلوب
رأيتني الصليب والمصلوبْ

...

«كينونتي مشنقتي
وحبلي السّري
حبلها المقطوع»

(أمل دنقل، مقتطفات من «العهد الآتي») [10]

عندما وصلت كانت قد مرّت ألف سنة على رحيلي
عشت في كهف ضربت على وجهي في اليوم التالي
هرب وجهي وأخذ يضرب على وجهه
فأخذت أسير بلا وجه متقدّماً
أو متأخراً واقفاً وحدي أعبر الساحات
في السراديب أهبط أصعد أطير أزحف على رجل واحدة
بثلاث أرجل على يديّ على رأسي (...)
أسير أفقياً عمودياً أنتهي أسيراً سائراً (...)
(...) وكأنّ أحدهم يرفض أن يعيدني الى غمدي.

(سركون بولص، قصيدة. مسافرون الى اللحظة التالية مواقف ٤٠، ١٩٨١)

«وتمنّى أن يكتب كل شيء. نعم. لماذا لا تكتب وتقول؟
لأنك لم تعد أنت؟

ولأنّ النهر لم يعد النهر؟
وشعر بالحزن وهو يقول نعم. لأنك لم تعد أنت
وليس نهرك ما ترى، ذلك المطروح مثل ماء الغسيل.»

(ابراهيم أصلان، «مالك الحزين») [١١]

«كانت الأشياء مرتبة في قاع الصندوق بعضها فوق بعض باعتناء، وتعلو تلك الأشياء مرآة مشروخة، شاهد (علي) فيها نصفي وجهه المعتم، الذي انكسر في قاع الصندوق، ولكنه كان هناك مع أشياء أبيه محبوساً منذ طفولته بانتظار من يحرره للنور»

(محمد خضير، قصة «المملكة السوداء») [١٢]

★

تقدمّ هذه الشواهد مفتاحاً رئيسياً لدراسة الحداثة العربية المعاصرة، إذ تشير إلى سؤال محوري تطرحه هذه الحداثة هو سؤال الهوية، كما تبيّن الخصوصية في طرح هذا السؤال حين تكشف عن التصدّع العميق في «الأنا»، وهو التصدع الذي يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغيّر.

وإذا كانت هذه الشواهد قد اختيرت كأمثلة، لوضوحها، فإنّ التصدع الذي تعرب عنه هنا بصيغ مباشرة، وباسلوب تقريري، قائم في النصوص الابداعية على مستويات عديدة، وإن بأشكال أكثر تشابكاً وغموضاً. ذلك أنّ مسحاً إجمالياً لنصوص الحداثة العربية يكشف عن شخصيات ـ أو ذوات ـ متمردة، متأزمة، ممزقة بين عوالم متباينة، مفككة متصدعة، أو غريبة ملتبسة (بين الحكمة والجنون، بين الإلهي والإنساني، بين الفاجع والهزلي، بين التديّن والكفر، بين القداسة والسقوط، بين الانتماء والغربة..)

من هذه الشخصيات ما يقدّم حالة ويقوم بوظيفة القناع، سواء القناع [١٣] الطباقي الذي يوضح التناقض أو القناع الذي ينقل الحالة من الخصوصية إلى النموذج والموقف، وما يقوم بوظيفة المرآة الكاشفة، وهي شخصيات من قبيل المجنون والسابق والنبي والتائه والكافر، والملعون، والدرويش والبهلول والمهرج والخارجي..

ومنها ما يقوم بوظيفة الرمز الاسطوري مثل تموز وبروميتيوس وشدّاد، أو الرمز التاريخي الذي يُغنى ببنية اسطورية كالحسين والحلاج وبشّار وامرىء القيس أو أمير الزنج، أو الرمز المبتدع مثيل زهران وابراهيم وشعتقات وعبد الله وبهية ومهيار وسرحان وفرج الله الحلو الذي يقدم صياغة حركية دلالية لحالة التأزم والتناقض.

ومنها ما تقدمه الأعمال القصصية والمسرحية خاصة، بل والشعرية أحياناً، من شخصيات تنهض من المعيش اليومي، وتبقى أمينة لمراجعها فيما تؤسطرها علاقاتها النصية أو تكسبها منزلة الرمز.

وهكذا تحفل الأعمال الحديثة بالنماذج الأبوية الساقطة و« الآلهة الممسوخة »[١٤] والأبناء الملعونين والشخوص الممزقة أو المنفصمة والمسكونة المزدوجة أو المغيّبة. كما تكشف النصوص عن هذا التصدع سواء على مستوى علاقة الشخصية بذاتها وباطارها الثقافي ومحيطها أم على مستوى السرد، وعلى مستوى بناء الجملة وبناء المشهد والحدث أو بناء القصيدة أو على مستوى الصورة والرمز. بل إن بعض الأعمال التي تشكل علامات فارقة في تاريخ الحداثة العربية المعاصرة تبدو، لدى التحليل، وفي أهم أبعادها رسماً للهوية المتصدّعة الممزقة بين عالمين. يمكن أن نذكر ثلاثية نجيب محفوظ[١٥] مثلاً أو « أغاني مهيار الدمشقي »، « لن »[١٦]، « قنديل ام هاشم »[١٧] و« الفرافير »[١٨] « موسم الهجرة الى الشمال »[١٩] أو « هذا هو اسمي »[٢٠]. هذه الأعمال ترسم الهوية بالتضاد والصراع والصدمة، مما يسمح بتلمس تحرك شاسع وعام من عالم أبوي مقدس نحو عالم الابن أو الانساني التاريخي،

أو من الكامل المنسجم الى المجرّح الناقص المتغيّر

أي من المرجع والنموذج الى البحث والابتداع

من الحكمة والعقيدة الى التجربة والمتاه

وبالتالي من جمالية المشابهة والسكون الى جمالية الاختلاف والحركة.

الحداثة أو عقدة جلجامش

الحداثة وضعية فكرية إشكالية تميز المنعطفات الكبرى في تاريخ الثقافات. **فهي ترتبط بتزعزع** صورة العالم في وعي الناس ضمن إطار حضارة ما، كنتيجة لتطور متسارع وشامل في المعارف بأسئلتها وأدواتها وأنماط الانتاج ومن ثمّ في التصوّرات ومجمل العلاقات (بالعلل الأولى، بالطبيعة، بالضوابط، بالمثيل أو الداخل، بالمختلف أو الخارج..) وما يفضي اليه ذلك من تبدل حيّز المعنى، وتغيّر خارطة المقدّس وسلّم القيم وطبيعة المعايير. وتشكل ردود الفعل والردود المضادة والتوترات والصراعات عناصر ملازمة لآلية هذا التطور وفقاً لمبدأ الجدل التاريخي. ذلك أنّ تلك المعارف والتصورات والعلاقات التي شكلت صورة العالم كما استقرت في وعي الناس، تكتسب بفعل استمرارها وثباتها صفة المعتقدات وتشكل الهوية الثقافية، فيعود المساس بها هرطقة وخروجاً وتجديفاً أو « شعوبية ». وهذا ما اصطدمت به حركات التجديد على مرّ العصور، ولم يكن سقراط أول ضحية لثبات هذه الصورة (وهل ينبغي أن نذكر بالمواقف الدينية من المسائل العلمية تشبثاً أو رفضاً بدءاً بتقديس أرسطو غير المسيحي في أوروبا المسيحية وتكفير غاليليو أو بالردود الدينية على نظرية دارون أو تحريم تعميم كروية الأرض نصاً، في بعض البلدان العربية، رغم الخضوع لهذه المسألة تطبيقاً عبر استخدام الأجهزة المصممة انطلاقاً منها كالتقاط ما تبثّه الأقمار الصناعية مثلا،... أم نذكر برفض حرف المطبعة لاعتبارات دينية، أم بالرد الديني على كتاب « في الشعر الجاهلي » لطه حسين أو حتى بالردود ذات الصبغة الدينية

على كتاب « الثابت والمتحول » لأدونيس، مع أنه لا يتناول النصوص الدينية الاساس ولا يطرح عليها سؤالاً، بل يقتصر على مناقشة أشكال من الفهم التاريخي والتطبيق التاريخي لبعض القضايا، أي في النتيجة يناقش أشخاصاً تاريخيين ومؤسسات تاريخية.)

هذه الصورة الراسخة للعالم، والتي اكتسبت منزلة العقيدة وصفة الهوية لا تتراجع او تتحول آليا حتى وان فقدت تطابقها مع مقتضيات الظروف ومع الكشوف والتصورات والعلاقات والحاجات المستجدة، بل على العكس من ذلك، تُستنفر مقوّماتها لمجابهة التغيّر. وكنتيجة لهذا التخلخل وهذه المجابهة ينشط الفكر النقدي التقويمي ويحتدم السجال وتجري مراجعة المعايير وتقضي الضرورات باستنباط معايير جديدة، وتطرح المسائل الاساسية على بساط البحث واعادة النظر. والسجال الذي رافق الحداثة العباسية وامتد على الحقلين الديني والادبي مثال على ذلك.

من هنا ان الحداثة ليست مفهوما زمنيا، وان كانت مرتبطة بمرحلة تاريخية معينة. ويصفها ادونيس في « بيان الحداثة »[٢١] بأنها « لحظة التوتر، اي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها » لانها كما يقول ايضا في كتاب « صدمة الحداثة » قد « تولّدت تاريخيا من التفاعل والتصادم بين موقفين او عقليتين في مناخ من تغيّر الحياة ونشأة ظروف واوضاع جديدة »[٢٢].

والحداثة العربية المعاصرة لا تنفصل عن ظهور الافكار والنزعات التاريخية التطورية التي تفسر الظاهرات تفسيرا تاريخيا حتى ما كان يعتبر قدراً وحكما الهيا كوضع المرأة مثلا، كما لا تنفصل عن تقدم المناهج التحليلية. وهي لذلك تكشف عن مشروع اعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي (اي ما يكوّن صورة العالم في وعي الانسان)، اعادة نظر تطمح الى بلوغ تعريف جديد للانسان وتحديد جديد لعلاقته بالكون وفهمه لهذه العلاقة. وسبيل المحدثين الى ذلك اعادة النظر في ادوات المعرفة وفي القيم والمعايير، لكن قبل ذلك في المراجع التي اكتسبت القداسة بدءاً من اشكال السلطة السياسية والدينية وما يتصل بها من قيم وتقاليد الى الطقوس والتقاليد المرتبطة بالاسرة والعرض والمرأة والطبقة، والمواصفات الاخلاقية والمفهومات وصولا الى نصوص الاساس كالشعر الجاهلي ونصوص الفقهاء او نصوص اعلام النهضة. وهذا ما شكل المادة الاساس لفنون القصة العربية بأشكالها، من رواية وقصة قصيرة وسيرة ذاتية بل ومسرحية، منذ جبران وطه حسين حتى اليوم. ولا يمكن فهم الشعارات التي اطلقها بعض رواد الحداثة في الخمسينات وظلت غامضة يومذاك من قبيل « رؤيا جديدة » او « اعادة خلق العالم » او « الحداثة تجربة حضارية »[٢٣] بعيداً عن هذا السياق.

ثم انّ نصوص الحداثة العربية المعاصرة لم تكن دوما مجرد شاهد على الصراع الذي اشير اليه، بل كانت-فوق ذلك تعرية لاشكال الموت الكامن والبنى المتحجرة التي تحكّم هذا الموت فينا، وللجدّة

الزائفة التي تموّه الموت، فأسهمت في تعميق الهوة بين التطلّعات الجديدة والصورة القديمة. وقد شكل اسهام الرواية والقصة في هذه التعرية، في اواخر الستينات، وتحديدا بعد صدمة ١٩٦٧، الدفعة الخلاّقة التي وجّهت هذين الفنّين وجهة الكشف والتحليل والرؤيا وهيّأت نهضتها.

وفي سياق اعادة النظر هذه ينبغي ان نفهم فهما رمزيا، البوادر التي بدأت بها بعض الحركات، على امتداد مرحلة الحداثة، ما كان منها زمن التلمسات الاولى، كجماعة «الديوان» ام في اوان التبلور والاندفاع مع جماعة «شعر». فقد بدأت كلٌّ من الحركتين نشاطها بهجوم على الرموز الادبية التي كانت يومذاك تحتلّ منزلة الاب، كشوقي بالنسبة للاولى، وسعيد عقل بالنسبة للثانية.

اتخذ الموقف الصراعي في الحداثة العربية المعاصرة سمة الانشطار او التصدّع الكياني على مستويين متداخلين:

١ ـ على المستوى الاجتماعي ـ الثقافي، اي مستوى الصورة الكلّية للعالم في وعي الانسان،

٢ ـ على مستوى الازمة الذاتية الناتجة عن اضطراب الوضعية الشخصية داخل هذه الصورة والعلاقة بها.

يتبدّى التصدع الكياني، على **المستوى الاول**، في اختلال العلاقة مع الصورة ـ الجذور او الاب كرمز، اي مع الانا الكاملة عبر اسقاط النماذج او اعادة تصوّرها، ونقض الثوابت او اخضاعها للتحليل والنقد. وهناك ربع قرن كامل من النتاج الروائي يصوّر سقوط الانا الكاملة ممثّلة بصورة الاب (او الام في بعض الحالات كرواية «الحي اللاتيني» لسهيل ادريس[٢٤]) والارض في بعضها الآخر كمشخّصة للاسلاف وعالم الامس كما في رواية **«الصمت والصدى»**[٢٥] لامين العيوطي). والمثال الواضح والمعروف لسقوط الاب كرمز لسقوط عالم من القيم نجده في شخصية احمد عبد الجواد بطل ثلاثية نجيب محفوظ، كما نجده في تحطيم صورة الاب في **«الآلهة الممسوخة»** لليلى بعلبكي، او في العجز الذي اصاب نوحا في رواية **«احزان نوح»**[٢٦] لشوقي عبد الحكم او سقوط الهالة عن الاب كما في رواية **«احزان مدينة طفل في الحي الغربي»**[٢٧] لمحمود دياب. او قتل الابن للاب كرمز لطبقة وعالم يقوم على الاستغلال والتسلط في رواية «الشمس في يوم غائم»[٢٨] لحنامينه.

هذا الاختلال في العلاقة مع الصورة الابوية للعالم الذي افضى، الى نزع الاسطورية والهالة عن المقدسات والمطلقات قابلته «اسطرة» للشروط الانسانية الاجتماعية كالحرية والكرامة والعدالة والحب والابداعية حتى في اشكالها المتطرفة. وقد بلغ ذلك حدّ «اسطرة» المعيش اليومي بتفاصيله وجزئياته، مما يعني زعزعة سلطة المجرد لصالح المشخص العيني، والاتجاهات الواقعية الاخيرة، ولاسيما الوثائقية والمرجعية مظاهر من هذا التحول. انه تحوّل معرفي يتمثل بتغيير السؤال الاساسي للمعرفة من السؤال عن ماهية الموجود الى السؤال عن شروط هذا الموجود، اي من «الماهو» الى «الكيف».

وتتبدّى الازمة على **المستوى الثاني** في التصدع الاونطولوجي ومعاناة التمزق نتيجة ارتجاج وضعية الانا المبدعة ازاء الصورة الكلية الابوية للعالم، وبالتالي ارتجاج الوعي بهذه الانا. والتحوّل من سؤال «الماهو» الى «الكيف» يتضمن سقوط اليقينيات والثوابت ويجعل الانا رهن شروطها وتناقضات هذه الشروط، وهذا ما غلّب اتجاه التجربة والترميز والتصوير على الاتجاه التجريدي الحكمي والوصفي التعليمي. ومن هنا طبعت حالات «الجنون» و «السقوط» و «اللعنة» و «التمزق» و «والجرح»... الاعمال الشعرية خاصة، ولاسيما الطليعية منها منذ اواخر الخمسينات. ان وقفة سريعة للمقارنة يمكن ان توضح التباس الانا المبدعة وتصدعها:

عندما كان امرؤ القيس يقول «بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه...» كانت ياء المتكلم في صاحبي عائدة بتمامها الى امرىء القيس تعنيه ولا تعني غيره (على الاقل من جهة القائل لا من جهة المتلقي). ابو نواس نفسه عندما قال «داوني بالتي كانت هي الداء» عنى نفسه بياء المتكلم مع طموح لاتساع هذه الياء، بحيث تستوعب الناس، لكن مع بقاء المتكلم المفرد اساسا واضحا. ويمكننا ان نقول الشيء نفسه عن المتنبي، ومع ان حكمه لم تكن، في الغالب، محولا على الانا، بل كانت تجريدا وتعميماً، فانها لم تفترض تناقضاً في هذه الانا. و «نحن» عند ابي فراس او عند أي شاعر يفخر كانت تعزيزا للانا. حتى احمد شوقي كان بشخصه مرجع ضمير المتكلم. فاذا قال «رواة قصائدي فاعجب لشعر..» كانت ياء المتكلم تعنيه حصرا. وما كان الشعراء القدامى ليستشعروا، بوجه الاجمال، انفصالا عن الانا الابوية، بل على العكس، كان هاجسهم توكيد الانتماء.

التحوّل الاول الذي وقع هو خفوت انا المتكلم او اتساعها اتساعاً كبيراً لتغدو صوت الرؤيا، كما عند السيّاب في معظم قصائد ديوان «انشودة المطر»(٢٩). هذه الانا، هي انا الرائي الذي يتوحد برؤياه، اي بالحادث لا بالسالف، بالابن لا بالاب، ومن هنا اتساع هذه الانا للعديد من الاصوات. ففي «رسالة من مقبرة» للسياب نرى الانا تمثل على التوالي: الشاعر، الشهيد، المناضل المطارد، المسيح، الهادي، سيزيف، الشهداء، سيزيف المتمرد. وفي «المسيح بعد الصلب» تستوعب الانا الشاعر، المصلوب، الارض، تموز، المناضل، الشهيد. وفي الحالين ليس السياب مرجع الضمائر، لكن صوت الشاعر غير متناقض مع هذه الضمائر. هو بعد من ابعادها.

هذه الانا التي تتموضع في رؤياها يمكن ان تبلغ حدّ الانشطار حين تصبح الانا الناقدة او الناقضة كما نرى في «**حوار عبر الابعاد الثلاثة**» لبلند الحيدري مثلا، او في «**اوراق في الريح**»(٣٠) لادونيس حيث قصائد «**مجنون بين الموتى**» و «**السديم**» و **مرثية القرن الاول**.

اوضح بهذين المثالين: ١ - «اهذا انا ام انت/اهذا انا ام القصة؟» لانسي الحاج.

٢ - «يلزمني جنون آخر لكي اعرف من انا/في عصر كمثل فاصلة بين الموت والموت» لادونيس.

نجد في **المثال الاول** التباس المتكلم بالمخاطب والغائب. يؤكد هذا الالتباس صيغة السؤال. والضمير الثالث الغائب ليس ذاتا موحدة بل «قصة» اي هو سياق من الاحداث التي يمكن ان تعرض، او هو سياق من الشروط المتبدلة. والتباس الانا او تداخلها بهذه الشروط المتبدلة تحويل الحامل او الذات الى موضوع وعرض، وهذا نقض للوحدة والنهائية وايجاد فسحة للجدل والحركة داخل الهوية.

في **المثال الثاني** نجد ان ضمير الياء في يلزمني وفاعل اعرف المتكلم هما غير مَن. امّا «انا» في العبارة فلا تقدر ان تغاير فاعل اعرف او العارف، مع انها غيره في الوقت عينه، باعتبارها الموضوع المطلوب معرفته. وهذه المعرفة معلقة، او مشروطة بـ «جنون آخر» يفترض وجود جنون اول. وهذا الجنون الآخر غير متحقق لانه مازال حاجة. نحن هنا امام ذوات ثلاث: انا العارفة، من او الهوية، انا المعروفة او الموضوع. لكن المعرفة مشروطة بالجنون اي بالاختلال ومخالفة المألوف، من هنا ان المعروف سيكون غير المألوف. فاذا بلغنا «فاصلة بين الموت والموت» ادركنا المأزق وضيق الفسحة التي لا تتسع لانتظار الجنون الآخر. لكن الحاجة قائمة والفاصلة حدّ قائم، ومضة امل بين هاويتين. بين الهاويتين فرصة الانا لمعرفة ذاتها، او للالتحام بذاتها.

في هذين المثالين نفتقد طمأنينة السياب في التزامه الحياة الجديدة بلا تمزق. نحن هنا امام فاجعة الانفصال ـ الاتصال، امام الوعي المعذب الذي يعادل الجنون الآخر.

اختار هذه العبارات ذات الطابع التأملي، لانها مفاتيح القصائد وعلاماتها. وهي تشير الى البناء الاجمالي للعمل. ففي قصيدة «فقاعة الاصل»[٢١] لانسي الحاج، تقول شارلوت (التي تنسلها اصبعي في منتهاها) تقول للجسد او الانا: «أأنت هو المركب»؟ وهذه العبارة مفتاح القصيدة بكاملها، لانها تقوم على رعب الجسد والاحساس بالتشظّي. ازمة التصدع هذه نتيجة للوعي باختلال العلاقة مع الصورة الابوية او الانا الكاملة، ذلك انه لا انفصال بين الصورة الكلّية للعالم كما استقرّت في ثقافة ما، وبين هوية الفرد في هذه الثقافة، لان وعيه بذاته وبموقعه وانتمائه جزء من هذه الصورة. فاذا كانت منجزات الانسان او ابداعاته امتدادا له (كما نرى الاداة امتدادا لليد، واللغة امتدادا للحضور، والمعتقدات والطقوس امتدادا للهوية او للوعي بالتميز*، والنظام الاجتماعي ولائحة المحرّمات والمباحات امتدادا للجسد والقرابة..) وكانت هذه المنجزات من ثمّ جزءاً من هوية الانسان

* حتى انّ الفرد يستشهد في سبيل الرموز الدينية والوطنية مثلا كالعلم والشعار والرمز الديني الخاص، ويغضب للتجديف او تحقير الرموز، اكثر مما يغضب لقتل إنسان. بل يذهب الى السجن او يقتل اذا وجهت كلمات مخالفة للاعراف الى امه او اخته اكثر مما يسجن في سبيل قضايا انسانية كبرى. وهكذا اثار تدنيس مقام ابراهيم الخليل وحريق المسجد الاقصى (وهما امتداد للهوية) من الغضب اكثر مما اثاره القتل الجماعي لاصحاب هذه الهوية.

الابوية (المكتسبة مسبقا بالولادة والوراثة) او الانا الكاملة، فان نقضها او معارضتها او تجاوزها يغدو نقضا او تجاوزاً للذات في بعض من اهم ابعادها. وهذا مأزق الوعي التاريخي في نصوص الحداثة وتراجيديا الكينونة الممزقة. فهذا النقض اذ يتطلب مواجهة الذات ونقدها، اي موضعتها انما يعني انشطارها في الوعي الواحد الى ناقد وموضوع، الى شاهد ومشهد، الى اب متعالٍ لكن مطعون، وابن متمرد طاعن لكن معذب.

من خلال هذه الازمة نفسها يمكن ان نفهم اسطورة الموت والانبعاث التي استحوذت على مخيلة عدد من المبدعين العرب في مرحلة معينة. فهذه الاسطورة، بأشكالها وتمثيلاتها المختلفة قد برزت كصياغة لهذا التصدع ولاختلال العلاقة بالانا الابوية، كحيّز لحركة التحوّل من عالم الاب الى عالم الابن وفق العلاقة الضدية: لكي تحيا ينبغي ان تموت. ولعل اقدر تمثيلات هذه الاسطورة على صياغة التساكن مع التضاد، لكن مع الترابط العِلّي بين الانا الابوية ممثّلة للصورة القديمة للعالم في الوعي والانا البنوية ممثّلة للصورة الطالعة، هي اسطورة الفينيق، ولا سيّما في بعدها الصراعي الذي اكتسبته عبر قصيدة ادونيس «البعث والرماد»[٣٢]. فالفينيق هو الاب ـ الابن وان كان الاب والابن لا يلتقيان بل ينفي احدهما الآخر، اولا يلتقيان الا في لحظة عليا هي لحظة وجودهما على طرفي حركة التحول حيث يتحقق التوازن المعجز بين المتناقضين الموت ـ الولادة، وفق كيفية او وسيط ثالث هو الاحتراق. فلا يمكن ان يصير الاب أباً اي مخصبا الا بالاحتراق، والابن امكان لا يتحقق الا بهذا الاحتراق نفسه. هذه الحركة ليست مجرد ولادة الابن. انها تبادل في المواقع بين الماهية الابوية وقد ادركها الزمن والفساد وبين الكيف المتحرك التوليدي. وتتحول معجزة الفينيق من ظاهرة العمر الطويل الخارق الى ظاهرة القدرة على التوالد الذاتي والتجدد بعد عبور الموت، او من الهوية السكونية الكاملة الى الهوية القابلة للفساد والتجدد او الهوية المتحركة.

اما الصيغة التموزية فتمثل التجدد والانبعاث كحركة ابدية مشروطة بالموت والعودة الى الجسد الارضي. وبذلك تنجح هذه الاسطورة في استيعاب عنصر الارض المتعدد الابعاد الغني بالدلالات كحدّ اساسي في البنية الحركية للتجدد. وسوف يمتد رمز المسيح على الاسطورتين، اذ بالاضافة الى ما يقدمه من جدل الماهية والجسد حيث مجد فيه الشعراء، ولاسيما السياب، بعد جبران، وجه الابن الصاعد من الارض او المتحد بها بديلا للاب الهابط من السماء، فانه سوف يشمل المعاناة (الصلب مقابل الحريق) كطريق والارض كحيّز للتحول ورحم للولادة.

الصيغة التي ابدعت بها هذه الاساطير والرموز كانت قراءة جديدة لها استدعاها مأزق الوعي التاريخي وما ولده من تصدّع الانا، في مناخ النهوض القومي. ويمكننا ان نلتمس بنيتها الحركية في العديد من الاعمال الحديثة: «**فشنق زهران**»[٣٣] ذات مسار تموزي واضح وان لم يكن صلاح عبد الصبور قد فكر في تموز، وشخصية «ابراهيم» «**في البئر المهجورة**»[٣٤] ليوسف الخال تستوفي عناصر البنية الحركية في رمز المسيح التموزي او الصاعد من الارض و «**صقر قريش**»[٣٥] في

اختراقه النهر والارض «وانبعاثه» في الاندلس في قصيدة ادونيس اقرب الى البنية التموزية. **كذلك رواية العنقاء، او تاريخ حسن مفتاح**»[٣٦] للويس عوض تتضمن في مستوى من مستوياتها حركية الفينيق، واسم العنقاء في العنوان اشارة الى هذا الترابط. وقد استعرض اسعد رزوق في كتابه «**الاسطورة في الشعر المعاصر**»[٣٧] عددا من القصائد التي تتميز ببناء تموزي او اسطوري دون ان تبرز فيها الاسطورة بشكل مباشر.

هذه الرموز، اضافة الى غيرها (الحسين، بروميثوس، المطر...) قد شكّلت صياغات لحالة التصدّع والتناقض وما ولّدته من معاناة فكانت ترجمة ابداعية لمناخ النهوض القومي. والحق اننا اذا امعنّا النظر وجدنا فيها رموزاً لحركة الحداثة، في الوقت عينه، لان الحداثة هي في المقام الاول وعي التصدّع، والتجسد اللغوي الفني للمعاناة، والبعد الفكري - الابداعي للنهوض القومي.

غير أننا لو اردنا ان نجد الرمز الاقدر على تمثيل حركة الحداثة العربية المعاصرة، من حيث هي انشطار وصراع داخل الهوية او من حيث هي «تشقق في الكينونة» على حدّ تعبير ادونيس[٣٨]، انشطار لا يقيم مسافة بين الانا الابوية والابن، ولا يحل الابن محلّ الاب، بل يبقى فيه الاب بعدا من ابعاد الانا بحيث يستمر التمزق اكثر حميمية واشد توتراً، لو اردنا هذا الرمز لوجدناه في **اسطورة جلجامش**.

تقدم اسطورة جلجامش الرمز الاغنى والاقدر على اضاءة الوضعية الاشكالية للحداثة. حتى ليمكننا ان نسمي وضعية الانا الحداثية العربية او مأزق التصدع **بعقدة جلجامش**.

تقدّم ملحمة «هو الذي رأى كل شيء»[٣٩] جلجامش على انه كائن خارق «مكتمل الجلال والالوهية» «ثلثاه إله وثلثه الباقي إنسان» «جعل الآلهة العظام صورته كاملة تامة» «انه المظلة العظمى، حامي الرجال» «موجة طوفان عاتية تحطم حتى جدران الحجر» «طوله احد عشر ذراعا وعرض صدره تسعة اشبار» هيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشي». غير انّ هذا الكائن «الكامل الجمال والحكمة» «لم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار» «لم يترك ابناً طليقاً لأبيه» و «لم يترك عذراء طليقة لامها» «ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل».

لكننا في نهاية الملحمة نجد جلجامش يفخر بالاسوار التي بناها والمعابد التي شيدها. وفي اغنية المطلع التي تلخص ما انتهى اليه جلجامش بعد ان خاض المغامرات وقاسى المحن بحثا عن الخلود، نجد الافعال التي تشكل تعريفا جديداً بجلجامش وتحديداً يرسم سماته المميزة:

«هو الذي **رأى** كل شيء، فغنّي بذكره يا بلادي
عرف الاشياء جميعها **وافاد من عبرها**
أبصر الاسرار **وكشف** عن الخفايا
وجاء بأخبار ما قبل الطوفان

خاض اسفارا بعيدة **متقلبا بين التعب** والراحة
فنقش في نصب من الحجر **ما عاناه وخبره**
بنى أسوار أوروك المحصّنة

وحرم «اي ـ أنّا» المقدّس والمعبد الطاهر..
فانظر الى سوره الخارجي تجد افاريزه تتألق كالنحاس
اقترب من «اي ـ أنّا» مسكن عشتار
الذي لا يماثله صنع انسان ولا ملك من الآتين
ابحث عن اللوح المحفوظ في صندوق الالواح النحاسي
تناول لوح حجر اللازورد واجهر بتلاوته .
وستجد كم **عانى** جلجامش «من العناء والنَّصَب».

هوية جلجامش في هذا المطلع الذي يشكل الخاتمة تتحدد بأفعال **عرف واخترق وابصر وكشف وخاض اسفاراً وكتب وبنى وعاني..**

ولا نرى في هذه الهوية هنا اي اشارة الى الوهة جلجامش وما يتصل بها من مقاييس خارقة. فنحن هنا ازاء شخصية انسانية لا تتميز بماهيتها بل بأفعال الرؤية والمعرفة والخبرة والمعاناة والكتابة والبناء، كما تدل الافعال المشار اليها سابقاً.

عقدة جلجامش التي تتضح في سياق الملحمة تتمثل في ذات مزدوجة:

شطر إلهيّ طاغ (ثلثان)، على غلبته لا يستطيع ان ينجو من الزمن والفساد او الموت، لا يستطيع ان ينقذ الشطر البشري، كما لا يستطيع ان يتنازل عن تعاليه وتميزه ويخضع لـ «مصير البشر». وشطر بشري (الثلث) لا يستطيع العلوّ على الزمن والشروط البشرية والالتحاق بالشطر الالهي. وقد كان شطط جلجامش في البداية نوعا من اختلال التوازن والعلاقة بالذات، كان هروبا من مواجهة الزمن والموت عن طريقين: السلطة والجنس، اي الوقوف عند لحظة البداية المتكررة. فلمّا جاء انكيدو من البرية ووقف في وجهه اكتشف محدودية قدراته.

منذ ذلك الحين بدأت محنة جلجامش لانه بدأ يكتشف انسانيته وخضوعه للشروط البشرية. وتبين احداث الملحمة ان جلجامش في كل ما قام به بعد ذلك كان مدفوعا بهاجس الخلود. فلمّا مات صديقه انكيدو اكتشف الموت وهاله مصير البشر. وكانت اولى مساعيه لدفع هذا المصير والهرب من الموت هي الاستنجاد بجده الذي نجا من الطوفان. هكذا بدأ مسيرة البحث متخطيا حدود العالم المعروف الى ما وراء بوابة الشمس، اخترق الظلام وعبر بحر الموت والتقى جده الخالد، لكن لم ينقذه ذلك من «مصير البشر» كما تكني الملحمة عن الموت. في هذا البحث والسفر **والمعاناة وسقوط** محاولات الخلود اكتشف جلجامش هويته البشرية. واكتشف الابداع كامتداد لحضور الانسان

وفاعليته وبديل للالوهة المستحيلة. (الا تتلخص معضلة الانسان الاولى باستحالة الخلود كما يقول سارتر؟)

هذا التمزق بين الهوية «الالهية» او الابوية الكاملة المتعالية والهوية البشرية الخاضعة للزمان والمكان والتاريخية التطورية المجروحة هو ما يبدو لي جديرا بتسمية **عقدة جلجامش وهي في رأيي أزمة الحداثة**. فكما كان قلب جلجامش «المضطرب الذي لا يستقر» (على حدّ تعبير امه في الملحمة)، نتيجة لوعيه بتساكن شطر «الهي» كامل وشطر بشري هالك او تاريخي، ودافعا لركوب المخاطر والبحث اليائس الضاري عن الاب الذي اكتسب الخلود (ممثلا بجده اتنبشتيم)، وكما قاده ذلك البحث الى اكتشاف هويته البشرية في الجرح والسقوط حتى انحاز الى البشر ضد الآلهة (حين حارب عشتار وثور السماء واله الشر)، كذلك تبدو المعضلة الكيانية في الحداثة. وكما كان العمل الابداعي البشري الامتداد الممكن لحضور الانسان والبديل الوحيد عن الخلود لدى جلجامش، بدا، كذلك للمبدعين الحديثين الخيار الوحيد.

وكما وقف جلجامش على اسوار «اوروك» في النهاية يفاخر بانجازه لكن دون ان يفارقه الاحساس بالفاجعة لادراكه استحالة الخلود ومن ثم سقوط شطره الالهي، **كذلك يدرك المبدع** الحديث هول الانشطار ومحنة سقوط الانا الابوية الماضوية الكاملة، **في لحظة تتوحد فيها الفجيعة** بالفرح وتوكيد الذات.

اسطورة جلجامش كما تقدمها الملحمة هي بحق تراجيديا **الانفصال عن الزمن الالهي والدخول في الزمن البشري التاريخي**، والشروط التاريخية، والسعي للتحكم بها بدل **الهروب منها بالالتجاء الى ما فوق التاريخي**. مسرحية **«اهل الكهف»**[40] لتوفيق الحكيم تقدم هذه الرؤية **نفسها وان كانت ترسم** لها مسارا معكوسا. **فأهل الكهف الثلاثة، في المسرحية، لم يستطيعوا ان يواجهوا الزمن او ينخرطوا في** حركة التاريخ الحاضر. **كان انتاؤهم الى الماضي كموطن لعواطف وقيم عليا ترفض الدخول في** التاريخية وتجنح نحو المطلق. **غير ان الفصام واستحالة الحوار او الحوار الذي لا يؤدي الى الاتصال**، بين اهل الكهف والاحياء، **يكشف الغربة ويعيدهم الى كهفهم. الخطيئة المميتة التي اقترفها ميشلينا**، الشخصية الاولى في المسرحية، **هي انه لم يستطع ان يرى «بريسكا الثانية» مع انها احبته. لم يجد فيها غير** ظل لخطيبته، جدتها، «**بريسكا الاولى». كان يبحث في الحاضر عن الماضي فاستحق الخروج من عالم** الحاضر التاريخي ذلك الخروج الفاجع.

الحداثة، المعيار والتأريخ

بدأت ملامح هذا الموقف الفكري في عشرينات القرن وان لم تكن قد **تجسدت منذ البداية** بانقسام الذات الكاتبة او الوعي الى مثبت - منفي، بمزق الى «انا/لا انا» **كما تبيّن الشـواهـد المقتطفـة** في المقدمة. **تجلت البدايات بانشقاق عن النماذج الابوية التي لم تطرح حولها اسئلة جذرية منذ ما يزيد عـن**

الف سنة، كالشعر الجاهلي والكنيسة والخلافة.. ونتتبع هذه البدايات في اعمال جبران وطه حسين وعلي عبد الرازق الذين يمكن اعتبارهم روادا للحداثة. ولا تقوم ريادتهم على مجرد الانشقاق، بل على كونهم قد ارتكزوا في انشقاقهم على مرجع عقلي او ذاتي واقاموا معايير جديدة منقطعين (طه حسين وجبران بالاخص) عن المرجعية القديمة. يتمثل الانشطار عند طه حسين في انشقاق الذات او الوعي الكاتب عن الانا ـ الصورة الموروثة للعالم. ففي كتاب **«الايام»** يقدم نفسه كضمير غائب كموضوع للنظر فيما يبقى صوته حاضرا كوعي راءٍ وناقد. وهكذا ينشطر الكاتب الى راوٍ ومروي عنه، راء ومرئي، انا ـ هو. ونذكر ان الكتاب قد صدر عام ١٩٢٦، اي عام المعركة التي واجهها طه حسين بسبب من كتابه **«في الشعر الجاهلي»**[٤١] الذي يمثل زعزعة للنموذج الابوي السلطوي في الادب وكتاب **«الايام»** مستوى آخر من زعزعة النماذج، من رؤية الانزياح في الصورة الكلية للعالم، **فهو** يقف الى جانب كتاب «في الشعر الجاهلي» من حيث كونه موضعة للانا الثقافية ونقد هذه الانا على مستوى المعيش اليومي والراهن الثقافي، (ممثلة هنا بهيمنة رجال الدين وسلطة الازهر وسلطة العادات وانماط التفكير.)

كذلك عندما جعل جبران انسانه الاعلى يتمثل في **«المجنون»** و **«السابق»** وجعل **«خليل الكافر»**[٤٢] يبني مجتمعه «الفاضل» او مجتمع الايمان الحق، لم يكن فقط يهدم معايير وتصوّرات، ويبشر بأخلاقيات تقوم على الحرية والعفوية بل كان يهدم الصورة القديمة التي تتوسطها الثوابت وتحكمها، ليجعل الانسان مركزاً ومصدراً للمعايير بدل ان يكون خاضعا لمعايير سابقة. وعندما اعاد كتابة الانجيل في **«يسوع ابن الانسان»**[٤٣] ليقدم المسيح كانسان صاعد او مجاوز لنفسه، مقابل يسوع ابن الإله، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها، بل كان يعارض تصوّراً عاماً سائداً لوضعية الانسان في الكون ويعلن القطيعة مع المرجعية الدينية، كان يستعيد لهذا الانسان صلاحية وضع المعايير وكسر الشرائع وكشف الحقائق، (وهو القائل: «لا يكسر الشرائع البشرية الا اثنان: المجنون والعبقري، وكلاهما اقرب الناس الى قلب الله»[٤٤]).

ولم يكن من قبيل المصادفة ان تتواقت اعمال جبران المذكورة مع المعركة الفكرية التي كان **طه حسين وعلي عبد الرازق**[٤٥] يخوضانها لزعزعة النموذج واسقاط صفة «الاصلية» فيه، او صفته المطلقة وردّه الى حدود الموروث التاريخي. فكانت هذه الاعمال توكيداً على ان الانسان يملك موروثه (ولا يملكه هذا الموروث) ويملك أن يحيله الى موضوع للبحث العلمي والنظر، كما يملك حق اعادة النظر في ما اكتسب صفة القداسة، وحق نزع الاسطورية عن المقدس، وحق طرح الاسئلة والبحث عن الاجوبة.

في هذه الامثلة الثلاثة البارزة في مجالات النقد والفكر الاجتماعي والديني ـ السياسي نجد بداية الحركة الشاملة التي رسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين: عصر الاحياء **وعصر الحداثة.** وسوف نرى المواقف الفكرية والنقدية المتمردة تتوالى بصيغ مختلفة وتتلاقى حتى يتبلور الوضع

الفكري الراهن للحداثة. وليس ما اقوله هنا اسقاطا لمفهومات قائمة اليوم على فترة سابقة، فقد تنبه اعلام تلك الحقبة، منذ وقت مبكر، الى طبيعة التغيرات ودلالاتها وجذريتها، وتوقفوا امام ملمح فكري اساسي من ملامح الحداثة كما يتضح من كلام الدكتور **حسين هيكل** صاحب رواية «**زينب**» (١٩١٤) على حركة الحداثة في الادب. يقول في كتابه الذي سمّاه «**ثورة الادب**»[٤٦].

« فالحضارة الانسانية اليوم تنزع الى حكم الانسان حياة الوجود بكل ما تمكنه قواه ومواهبه، والى ظهور الذاتية الانسانية خلال ذلك كله ظهوراً واضحاً »

وانطلاقاً من هذا الفهم يرى كيف « اقترنت **ثورة الادب** بالثورة السياسية التي شبت اثر الحرب الكبرى ».

كما ان تجمعات وحركات قد ظهرت في الحقبة نفسها تؤكد ان موقف زعزعة النموذج الذي مثله المفكرون الثلاثة لم يكن معزولا ولا استثناء. فقبل صدور كتاب **طه حسين** «**في الشعر الجاهلي**» (١٩٢٦) كانت جماعة من رواد القصة الواقعية تؤلف تجمعاً باسم «**المدرسة الحديثة**» وتصدر عام ١٩٢٥ بالقاهرة صحيفة[٤٧] اسمها «**الفجر**» شعارها «الهدم والبناء». ويربط **يحي حقي** فيكتابه «**فجر القصة المصرية**» بين النزعة الواقعية التي مثلتها جماعة «**المدرسة الحديثة**» وبين ثورة ١٩١٩ المصرية مؤكداً بذلك على ان الحركة الادبية جزء من **تحرك** عام او مرحلة **تاريخية تترابط ظواهرها وتشترك** في موقف التمرد والتطلع الى الجديد، والانتهاء الى صورة كلية جديدة للعالم، **كما تشترك في** اعتبار الانسان الفاعل المؤهل للتغيير. يقول حقي:

« في احضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ونشأ ادب المدرسة الحديثة ». ويوضح الدور الذي قامت به «المدرسة الحديثة» على لسان احمد خيري سعيد الذي صدرت **الصحيفة** باسمه:

« استطاعت هذه المجلة ان تنشر آراء وأفكاراً كانت جديدة وقتذاك وكوّنت لها جمهوراً مثقفاً (...) وهاجمت افكاراً عتيقة فكانت آية صدق لشعارها: «الفجر، صحيفة الهدم والبناء».

وهكذا فإن التوجهات الاساسية لمفكري العشرينات تقدّم خطوطاً عريضة تسمح بالقول ان البداية الحقيقية للحداثة، لاكإنجازات، بل كمنطلقات قد بدأت يومذاك. فقد مثّل فكر الرواد الاوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية **كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة واقام مرجعين بديلين العقل والتجربة على ارض الواقع التاريخي**، وكلاهما انساني، ومن ثمّ تطوّري. فالحقيقة عند رائد كجبران او طه حسين لا تلتمس بالنقل، تلتمس بالتأمل والاستبصار عند جبران، والبحث المنهجي العقلاني عند طه حسين. كما نلمس بوضوح، بدءاً من تلك المرحلة، ولدى كتاب مختلفي الاختصاص فهماً للإنسان يعتبره المخوّل بالتحكم في مصيره وفي صنع التاريخ.

يتضمّن هذا إسقاط العصمة عن الماضي واشكاله او نماذجه، واعتبار هذه الاشكال تاريخية قابلة للتغيّر. فاذا كانت الخلافة نفسها، كما جاء في كتاب «الاسلام واصول الحكم»[٤٨] لعلي عبد الرازق

(وهو الكتاب الذي واجه ما واجهه كتاب «في الشعر الجاهلي») شكلاً تاريخياً لا مطلقاً وكان للناس من ثمّ، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من اشكال، فإنّ هذا الاعتبار سوف ينسحب على امور اخرى بينها الاشكال الادبية، حتى ما اعتبر منها ملازماً للتعبير العربي الشعري تعريفاً، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربي. الا يذكر هذا بموقف جبران، في كتاب النبي حين دعا الآباء الى التشبه بالابناء قائلا: «وان لكم ان تجاهدوا لكي تصيروا مثلهم/ولكنكم عبثاً تحاولون ان تجعلوهم مثلكم. لان الحياة لا ترجع الى الوراء، ولا تلذّ لها الاقامة في منازل الامس».

لهذا تبدو العلمنة، كمبدأ، بعداً من ابعاد الحداثة، دون ان يعني ذلك صيغة محددة بعينها. وفي اطار الحداثة علينا ان نقرأ المفكرين العلمانيين، القوميين منهم والماركسيين. وقد اسهم هؤلاء المفكرون، بدورهم، في اذكاء تيارات الحداثة العربية وتعميقها. الفكر القومي، السوري او العربي، نشط في اطار سؤال الهوية خاصة، وطرح مسألة الاصالة من حيث هي ديناميكية الانا التاريخية.(٤٩) واعتبر الفكر «السوري القومي الاجتماعي» الارض بعداً صميمياً من ابعاد الانا، وهو ما ادّى الى تيار اسطرة الارض عند اجيال من الشعراء. وجاءت الواقعية، على اختلاف اتجاهاتها، وبتأثير الفكر الماركسي غالباً، انجازاً كبيراً في سياق التوكيد على الاجتماعي والمتغيّر والانخراط في التاريخي، ومحاولة تغيير الواقع عن طريق معرفته (ولو دفعها سؤالها المعرفي «كيف» الى وصفية تبسيطية ونمذجة جديدة، في المراحل المبكرة). غير ان الواقعية، في تفاعلها، سوف تبلغ منذ اواخر الستينات حدّ استيعاب تيار «الرؤيا» الشعري، بحيث تغتني رؤيتها الافقية برؤية عمودية ويصبح المبدع في موقع الراصد ـ الرائي في آن، وهذا ما سيتناوله قسم مقبل من هذه الدراسة استناداً الى تحليل النصوص.

نرى في ما تقدّم كيف اخذت المقدّسات والثوابت التي اطّرت الحياة العربية تتزعزع إشارة الى تزعزع الصورة الموروثة للعالم، وما صاحب ذلك من وعي وتأزم وتصدع بلغ المستوى الاونطولوجي نفسه.

وفي رأيي انّ التأريخ للحداثة يتحدد ببدايات تزعزع هذه الصورة. ويمكن القول من ثمّ ان الحداثة لم تبدأ في الخمسينات مع حركة التجديد في الشعر، على اهمية هذه الحركة. والسّجال الذي احتدم مع هذا التجديد لم يكن الاول من نوعه، وان اتّخذ طابعاً حاداً بسبب من المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية. فالشعر اعتبر من الاصول، وهو الذي حظي بالقدر الاعظم من البحوث والشروح وكان محور الجدل زمن الحداثة العبّاسية، كما انّه الشكل الفنّي الذي استنبطت منه الضوابط والحدود، ثم وضعت له المعايير والقوانين، وكانت له هالة او مسحة تقارب القداسة. وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعري يستدعي معارك ومجادلات حادة دارت صراحة تحت عنوان: الحداثة ـ رفض الحداثة. وربما كانت هذه المعارك، التي أولت الاوزان ومسألة الخروج عليها الاهمية الاولى، هي التي دفعت الى التأريخ للحداثة بتخلي الشاعرين العراقيين نازك الملائكة وبدر شاكر

السياب عن نظام الشطرين واعتماد التفعيلة الحرة. بل ما زلنا حتى اليوم نجد من يحصر الحداثة في شكل شعري معيّن سواء اكان التفعيلة الحرة او التخلّي عنها لكتابة «قصيدة النثر» او اي شكل جديد آخر.

يمثل هذا النظر فهماً جزئياً تبسيطياً للحداثة. فانطلاقة التجديد في الشكل الشعري جزء من ظاهرة واسعة ليست محدودة بالشعر ولا بالانواع الادبية. والحداثة اكثر من مجرد تقديم شكل جديد، وان كانت نزعة التجديد والابتداع مظهراً من مظاهرها. انها الموقف الشامل الذي يستتبع التجديد. الجدة بذاتها لا تعني الحداثة، ولا بدّ للمقومات الجديدة من ان تتمحور حول المفصل الصراعي للحداثة. ذلك اننا نجد في بعض المراحل التاريخية اعمالاً جديدة، تخرق في شكلها القواعد والانماط السائدة خرقاً حاداً، مع ذلك تبقى ضمن الاطار الفكري السائد، ولا تخرج عليه عمقياً. واوضح مثال على ذلك قصيدة القاضي الفاضل[٥٠] التي مازج فيها بين النثر والنظم، فجاء الشطر الاول منثوراً والثاني موزوناً مقفى. غير ان هذه القصيدة المختلفة شكلاً تبقى ضمن المفهومات والبنى والاساليب البيانية السائدة في زمانها، وتندرج في اطار الاخوانيات ومبالغاتها ونزعة الغلو في الزخرفة والتنويع ولا تقوم على التجديد من حيث هو إسقاط لسلطة النموذج وتوكيد لحقّ المبدع في الابتكار.

مقابل ذلك، يعتمد المفكر السوري الكبير انطون مقدسي معياراً آخر ليؤرخ بداية الحداثة بالخمسينات. ففي حديثه «مقاربات من الحداثة»[٥١] الذي يشكل اضاءة عميقة لفكر الحداثة، والذي كان بين المراجع الاساسية لهذه الدراسة، اضافة الى كتابات منظري الحداثة وشهاداتهم، في هذا الحديث يرى انّ الحداثة مرتبطة بالثورة العلمية ـ التقنية التي بدأت مع اختراع السيبرنطيقا ونظرية الاعلام، اذ تكونت المعامل المؤتمتة التي بدلت البنى الاجتماعية في العالم المصنّع، وبالتالي البنى الثقافية والسياسية، واهم ظواهرها سيطرة المغفل وغزوه لكافة مجالات الحياة. هذه الظاهرة التي لم تبدأ وتعمّ إلا في الخمسينات هي برأيه الاساس في الحداثة: اذ ان (المغفل) يتضمّن إغفال صورة الموجود وبالتالي حذف الذات او وضعها في محور مجهول، او في محور يصعب تحديد موقعه زماناً ومكاناً. من هنا يرى النص الحديث، لا الادبي وحسب، بل ايضاً الاقتصادي والسياسي والعلمي دون قائل، او ان قائله مجهول الهوية.

على الرغم من دخول الثقافة العربية، جزئياً، في الخطاب المعرفي الغربي المعاصر، الذي يقوم على التحليل والتعليل (سؤال لماذا؟) ويتميز بالتفكيك والاختراق، وعلى الرغم من دخول حقول المعرفة التي لا تقع مباشرة تحت الحواس مما يحوّل الآلة الى وسيط جذري في المعرفة والممارسة، فانه من الصعب ردّ الحداثة العربية الى هذا التطوّر العلمي الذي يشير اليه الاستاذ مقدسي، او الى الحداثة الغربية.

اولاً: لانه يصعب ربط الحداثة العربية باختراع السيبرنطيقا وهي حديثة العهد عندنا وقائمة في نطاق محدود، فوق اننا نكون قد وقعنا في نظرية الانعكاس الآلي التي يرفضها الاستاذ مقدسي في الموضع ذاته.

وثانياً لان الظاهرة التي تتسم بسيطرة المغفل وتغييب الذات تستدعي، اذا ما قيست بالحداثة العربية، بل والحداثة الغربية في اواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن تستدعي تسمية «ما بعد الحداثة». فالحداثة العربية، على النقيض من ذلك، تتميز باعتبارها الانسان مركزاً وغاية، ومحوراً للمعنى، ومصدراً للقيم، وبأنه المؤهل للقبض على مصيره والمخوّل تفسير العالم.

وثالثاً: لان الظروف والعوامل التي احاطت بظهور حركة الحداثة العربية قائمة في صميم وضعنا الثقافي. انها في مساءلة الذات مساءلة اشكالية وهو ما يحدث للمرة الاولى. لما ثار المحدثون العباسيون على القديم حوّلوه الى «آخر» وظلت الانا منسجمة مع قناعاتها الضدية. ابو نواس او بشّار لم يعانيا من تصدّع. الحداثة المعاصرة ليست انفصالاً مطمئناً عن الأنا الأبوية. انها ليست سؤال «من انا». انها عمقيا سؤال «ما أنا» متضمناً «كيف اكون». انها في تحوّل سؤالنا الاساسي المطروح حول الماهيات الى سؤال «الكيف» بمعنى آخر انتقال من وصف الثوابت الى الدخول في مغامرة التغيير ★ والانقلاب المعياري واضح هنا.

لا ازعم انّ الحداثة العربية المعاصرة استثناء، او حالة متفرّدة، بل تلتقي الحداثة العربية المعاصرة بحداثتين كبيرتين في التاريخ هما الحداثة العباسية والحداثة الاوروبية في القرنين الاخيرين في ملمح اساسي: لقد قامت هاتان الحداثتان على اعادة الاعتبار للانسان وفاعليته في التاريخ، والتوكيد على حريته ومسؤوليته. من هنا ان الحداثة تشكل اساساً تصحيحاً لوضعية استلاب، عن طريق صراع يخوضه الانسان مع منجزاته السابقة التي تحوّلت الى تجريدات وانماط اتخذت قوة العقيدة، اي الى هوية متعالية، وهو تحوّل يبدل موقع الفاعل. فبعد ان كان الانسان فاعلاً ومنتجاً لهذه المنجزات عادت منتجة له: هكذا تمثلت الحداثة الاوروبية منذ بداياتها بالصراع مع المؤسسات الضابطة كالكنيسة وقوانينها، والسلطة ومراتبها، مع التقاليد الاجتماعية والادبية والمفهومات الموروثة، لصالح مبادىء الحرية والفردية والابتكار والعفوية. انها الحداثة التي تمحورت حول صراع الدين/الدولة، المطلق/الانسان. وقد جاء تحرك المفكرين الذين يعتبرون آباء الحداثة الغربية مواجهة لوضعية الاستلاب: اذ كانوا في موقع صدام مع المؤسسات التقليدية، دينية كانت ام زمنية. واذا كان نيتشه قد نقل المحور الاساسي للقيم والمعرفة من الغيب الى الانسان وقال «بموت» الإله فلم يكن ذلك الا

★ اضرب هنا مثلا على الازمة التي يولدها هذا التحول. والحرب الاهلية بما هي انفجار للمشكلات الجذرية في ثقافة ما تشكل مثالا صارخا: في الحرب الاهلية اللبنانية، ولاسيما في المواقع التي تحارب تحت شعار «الهوية»، لا يعني الخاطف «على الهوية» «بكيف» المخطوف، بل بتصنيفه الثابت والسابق لولادته، المسجل في اوراقه الثبوتية. لا يعنيه ان يكون المخطوف متحرراً او متسامحا بعيدا عن التعصب او عالما او ملحدا او مناهضا للحرب اصلا. العلاقة معه هي علاقة بحث عن «ما هو» الثابت الذي يتجاوز الارادة والتطور، وليست بحثا عن «كيف» وليدة الصيرورة والشروط الاجتماعية. ان الفارق بين السؤالين يشكل، في رأيي، وفي الابعاد الاخيرة الخندق الحقيقي الفاصل او الذي سيفصل بين مواقع المتنازعين في الحرب الاهلية اللبنانية.

الوجه الفكري لسقوط رأس الهرم الاجتماعي ممثلا برأس لويس السادس عشر. واذا كان ماركس قد نقل اهتمام الفكر من الميتافيزيقا الى المجتمع فقد كان صياغة فكرية لنقض سكونية البناء الاجتماعي وصعود القاعدة، واذا كان فرويد قد رأى «غيباً» جديداً في باطن الوعي الانساني فانه اعطى اللاعقلاني والحلمي شرعية العقلاني، واعطى البراءة «لجرائم» الجنون والسحر.

تسمح هذه الاشارة بالتساؤل عما اذا كانت منجزات الحداثة الاوروبية تولّد اليوم وضعية استلاب جديدة او ما بعد الحداثة نتيجة حلول منجزات الانسان من جديد في موقع الفاعل: الدولة، المؤسسة، الحزب، السلطة، السلطة الاعلامية، اللغة، البنية، السلعة، الآلة...

الحداثة العباسية كانت، قبل ذلك، استعادة لمبدأ الحرية، وبالتالي المسؤولية والاختيار، واعلاء لدور العقل واقترابا من المعيش، لذلك تمحورت حول قضيتين اساسيتين: **البداوة/الحضارة**، بكل ما يتصل بهذه وتلك من علاقات وانماط وقيم، **والنقل/العقل**. وقد لخص ادونيس في مقدمته للجزء الثاني من «**ديوان الشعر العربي**»[٥٢] حركة الحداثة العباسية باعتبارها انتقالا «من القبول الى التساؤل». ويمكن القول ان القصيدة الجاهلية نفسها وان تلقت ضربات واحتملت تطورات الا انها لم تنقطع عن اصولها ولم تنكسر وتدخل في التربة المدينية، والتفتت الا زمن «الانحطاط»، وان ظلت عروضياً، في محافظتها على الايقاع القديم، تختزن الاصداء والقيم القديمة. اما استعادة النهضويين لهذه القصيدة الجاهلية ـ العباسية فكانت تماهياً استيهامياً، استعادة للكلام توهم بالتطابق، محاولة للقفز فوق عصر بكامله. (اقول هنا القصيدة «الجاهلية ـ العباسية» ويدعمني في ذلك النهضويون انفسهم، لاننا نجد في ديوان الشاعر الواحد معارضات لقصائد جاهلية وعباسية في آن).

والحداثة العربية المعاصرة كسر لهذا الاستيهام النهضوي الذي ظل يقاوم السقوط حتى هزيمة ١٩٦٧ التي كانت بشكل ما هزيمته، ولانها مواجهة الازمة والتصدع. من هنا كان طابعها المأساوي، وغلبة المراثي وملاحم الموت والانبعاث او ملاحم السقوط على نتاج مبدعيها الكبار:

جلجامش بشطره البشري التاريخي يواجه استحالة الخلود. شطره الالهي لا ينقذ شطره البشري من فعل الزمان، يتوقف عن الاستيهام، يواجه التصدع، يدخل اتون التجربة، يخترق الحدود الى ما وراء بوابة الشمس.

لا افق لجلجامش خارج التاريخي، لا خلاص الا ببناء المدينة ورفع الاوابد الجديدة، لا امتداد لحضور الانسان الا بالابداع. هكذا ينقش في نصب الحداثة «ما عاناه وخبره...»، هكذا يكتب **التجربة**.

«أبدأ من جنازة امرأة
صرختي الاولى حنين كون

تطاولت
وانحفرت كالنهر
رأيتها تجري،
رأيت صوتي
ينزل من ينبوعه
نحيلاً
مهاجراً
يقرع باب الدهر..

(ادونيس، المسرح والمرايا، قصيدة «جنازة امرأة»)

التجربة، من اللوغوس الى الميتوس

ألحّ مبدعو الحداثة والمنظرون لها على **التجربة** كمقابل لإسقاط التجريد وسلطة النموذج، وان لم يتبلور مفهوم التجربة في بدايات الحداثة، بل طرح عبر صيغ ومفهومات مختلفة كالصدق الفني والواقعية والالتزام. برز مفهوم التجربة كسمة اساسية ومعيار منذ مجلة «**شعر**» ثم مع مجلة «**مواقف**» فيا بعد، ومجلات طليعية «**كالطليعة**» المصرية في اواخر الستينات ومطلع السبعينات ومجلة «**المجلة**» المصرية في عهد يحي حقي في المرحلة المذكورة نفسها، و«**غاليري ٦٨**»[٥٣] و «**الشعر ٦٩**»[٥٤] العراقية، «**والثقافة الجديدة**»[٥٥] المغربية.

الكلام على التجربة يسمح بالنظر اليها من زاويتين:

أولاً من حيث الموقف المبدئي من التجربة بما هي بداية، بماهي سقوط السلطة النهائية للمرجع، لان مرجع التجربة ـ ان صحت كلمة مرجع هنا ـ اما معها او فيها ليس سابقاً عليها ولا منفصلا عن سيرورتها.

وثانياً من زاوية كونها تجارب معيشة مختلفة، ينبغي النظر في ما تدور عليه، اي في موضوعاتها وفي طبيعتها وملامحها كما تكشف عنها النصوص الابداعية، والتي تشكل طوابعها المشتركة ملامح عصر الحداثة.

غير انّ الموقف الفكري من التجربة وما يتولّد عنها من اهتزاز المراجع وتهاوي المجردات واليقينيات والمنجزات السابقة او الصورة المعرفية (اي امتدادات الهوية) وما يفضي اليه من تصدّع الذات الكاتبة بما هي وعي الى «انا، لا انا»، هذا الموقف هو بحد ذاته تجربة كيانية تطبع التجارب الابداعية الكبرى. فالبدء من تجربة هو بدء من نقص واحتمال لانه بدء من الشيء في شيئيته، بدء من الحادث والمتعدد واذن من المتناقض[٥٦].

يشكل موقف التجربة تحوّلا فكريا واضحاً، فالبدء من التجربة هو التحقق العيني للانخراط في التاريخي واعتبار الكمال في زمن آت. البدء من تجربة هو اعادة المعنى الى الاشياء او العالم. فما آثار هذا التحوّل على مستوى النص؟

١ ـ من اللوغوس الى الميتوس:

نلاحظ ان الدعوة الى التجربة والعودة الى المعيش في الخمسينات قد رافقتها ظاهرة الترميز الاسطوري. بل ان المواقع التي دعت بوضوح الى التجربة والبحث واعتبرت التجربة من منطلقاتها الاساسية هي المواقع التي تميّزت بالترميز الاسطوري. كما نلاحظ ان الرموز والاساطير قد تدرجت من تموز والعنقاء وبرومثيوس واهل الكهف الى الرموز التاريخية المؤسطرة كصقر قريش وامير الزنج والحلاج، فالى الاساطير الناهضة من المعيش كمهيار وسرحان والاخضر بن يوسف[٥٧] وام سعد[٥٨] والمتشائل[٥٩]. فكيف تلتقي الاسطورة مع منحى التجربة الذي مضى في الاقتراب من المعيش ومن جسد الاشياء اقتراباً بلغ قدراً ملموساً من الامانة لجزئيتها وفوضاها الظاهرية، لا في الرواية المرجعية التي تستوعب الوثائق وحسب، بل في الشعر ايضا؟.

ان الظاهرتين تمثلان موقفاً فكرياً واحدا هو التحرك من التجريد والحكمة والخطابية الى المشخّص والتجريبي والصورة، وهو الموقف التابع بالضرورة من التحرك من المطلق الى التاريخي ومن المجرد الى المصّور والجسدي. فالتجريد سلطة فكرية، انتزاع حقائق نهائية واسقاط للخصوصي النسبي والمتفرد لصالح العام، والتجربة نسبية ومشروطة وبحث دائم وامكان مفتوح. واي اتجاه نحو التجربة هو اعادة اعتبار لكلية الحضور الانساني بحيث تكتسب الجوانب الحلمية اللاواعية واللامعقولة وحتى السحرية شرعيتها، مما يرشّح الصورة الاسطورية لصياغة التجربة. لكن ينبغي ان تُفهم الاسطورة هنا بمعناها الاصلي (ميتوس) دون الاقتصار على اساطير المرحلة الوثنية او الزمن الغابر. الاسطورة في النصوص الحداثية ليست مجرد استعارة حكايات او تمثيلات او صيغ جاهزة قابلة للاستغلال الرمزي وبث مدلولات جديدة. ينبغي ان تفهم الاسطورة هنا بمعناها الواسع، اي الصورة الناظمة للتجربة بعناصرها العينية الحارة على ما فيها من تناقض. وهذا النظم يكشف عن هيكلية تشكل محور استبدالات، اي هيكلية تسمح باستبدال العناصر ولاسيا الاسماء من شخصيات واشياء، مع الاحتفاظ بالمنحى الدلالي للافعال. وقابلية الاستبدال هذه تعطي التجربة المنظومة خصيصتها الاسطورية التي تخرجها من التشعث والاعتباط وتصلها بالتجارب الاخرى، تصلها بالافق الجماعي والانساني.

ولدينا امثلة تبين كيف تنتظم التجربة حتى بمستواها الوثائقي المعيش في اسطورة، يمكن ان نأخذ مثالين هما رواية «**عودة الطائر الى البحر**» لحليم بركات و«**ام سعد**» لغسان كنفاني.

الرواية الاولى تسجل اجواء حرب ١٩٦٧ على مستوى التفاصيل وما شهدته شوارع بيروت وبعض احيائها واوساطها الجامعية، وما حدث في مخيمات اللاجئين في عمان، فضلا عن روايات الهاربين من

الضفة الغربية كما استمع اليها كاتب الرواية. وتسجل الرواية الخطب وبعض نشرات الاخبار وقصاصات من الصحف. ويتأمل الكاتب في الاحداث ويلتمس المعنى الكامن فيها عبر اسطورتين هما اسطورة التكوين محوّرة عن «سفر التكوين»، واسطورة «الهولندي الطائر». في رواية «ام سعد» يبني الكاتب اسطورة ابنة المخيّم الفلسطيني بكبريائها ومعاناتها، بقيمها وذكائها الفطري الذي يفضح الزيف والاصطناع بصلابتها وصبرها، وذلك انطلاقا من يوميات وجزئيات ومشاهد مقتطفة من الحياة اليومية. الاسطورة هنا كامنة لكنها تملك هيكلية تشكل محور استبدالات.

واذا كانت التجربة تنهض الى اللغة وتختزنها هذه اللغة فان ذلك يتم بوساطة الاساطير والصور. ويمكننا، في اللغة العربية ان نعثر على عدد كبير من الاساطير والصور المعيشة التي تختزنها المفردات. ويرى كارل غوستاف يونج الذي ربط بين الصور الاسطورية والنماذج الاصلية الثاوية في اللاوعي الجمعي وفي اللغة، ان الكلام مستودع للصور التي قامت على اساس التجربة، بينما المجردات او التعابير المجردة تبدو منقطعة الصلة بها، وهو ما يقيمها على مسافة من الواقع الحي.

لايضاح العلاقة بين التجربة والاسطورة يمكن ان نستعيد التمييز الافلاطوني بين لوغوس وميتوس[٦٠] كما جاء في حوار «الطيماوس» حيث ميتوس هو القول الذي لا يقبل البرهنة وينقل الاشياء المحسوسة قبل انتظامها في صور معقولة كلية، او اثناء هذا الانتظام، اي اثناء التجربة، بينما اللوغوس مرحلة تالية، لانه القول الذي تمكن البرهنة عليه. بل تكتسب الاسطورة، في سياق حوار «الطيماوس»، لاسيّما عبر اسطورة الاطلنطيس قدرة على الامتداد بين زمنين متضادين: انها الحلم المقلوب، الحلم الذي تحقق في زمن غابر سابق للحلم به. الحلم الذي تعاد صياغته، الحلم المدعو دائماً للعودة الى وطنه القديم. هذا البعد الشعري لافلاطون يضيء المواقف الشعرية ويومىء الى قدرة الاسطورة على صياغة علاقات التناقض صياغة درامية، وعلى الربط بين العوالم المتباينة.

العودة الى التجربة والمعيش في الابداع تمثلت، اذن، بالتخلي عن التجريد والذهنية والحكمة والتأمل بالصورة او الاسطورة، لان الصورة جسد لا تجريد. ويتصل هذا بخصوصية اللحظة الابداعية العربية، التي هي لحظة وعي وتمزق، لحظة تساؤل وبحث، لحظة دخول جلجامش الصاعق في الزمان.

البحث والانطلاق من التجربة كجذر اساس يقتضي خرق المعقولات، واعادة شحن الكلمات بمحمولات دلالية جديدة. ومن هنا كانت كتابة التجربة (المعيشة) بالصور او الاساطير بدل التأمل فيها على مسافة من التجريد.

نجد اصول الاتجاه نحو التجربة في فنون السرد من سيرة وقصة ورواية، والسيرة بشكل اخص. وهذا يفسر كون كتب السيرة او ما يتداخل بالسيرة اهم الاعمال (القصصية) التي كتبت في العشرينات والثلاثينات (الايام، يوميات نائب في الارياف لتوفيق الحكيم...)، مع ان الكتّاب تأملوا في تجاربهم على مسافة مفهومية وذهنية، فانهم قد اقتربوا بشكل ما من هذه التجارب. والاتجاهات

الواقعية التي كانت فنون السرد حقلها الاثير شكلت مفرقا مهما. اما الشعر فكان في الثلاثينات والاربعينات يغرق في التجريد (مع سعيد عقل والرمزيين) وفي الخطابية والذهنية (مع الشعر الوطني). في الخمسينات بدأت نكهة المعيش واليومي، على المستويين الفردي والجماعي تخترق التجريد.

افتتح نزار قباني في الشعر المعاصر منحى غنائيا يقترب من اليومي المعيش بجزئياته دون ان يتخلى عن مسافة التأمل التي تعيد ارساء المفهومات والبنى الموروثة. من هنا ان نزار قباني قد اعاد كتابة الاسطورة القديمة للمرأة بعناصر جديدة معاصرة وحديثة. انه لم ينسف محور الاستبدالات في الاسطورة القديمة بل شحنه بتفاصيل الحياة المستجدة. ومن هنا كانت الهزة التي احدثها شعره والجاذبية التي حظي بها. واذا كان المعيش في شعر نزار قباني، في اهم مراحل هذا الشعر، قد ظلّ محدوداً في اطار علاقة المرأة بالرجل فان الذين اصلوا تعميق هذا الاتجاه قد انفتحوا على المعيش الشعبي بتفاصيله ليبلغوا ابعاداً قومية وانسانية فيما وراء التفاصيل، اي على مستوى العلاقات والبنى.

يتشعب الاتجاه نحو التجربة والمعيش في مناح مختلفة، وليس من اهداف هذه الدراسة ان ترصد الاتجاهات او تحيط بالتجارب، لذلك اكتفي في هذا السياق بالاشارة الى بعض النماذج التي توضح مسيرة الاقتراب من المعيش:

يشكل محمد الماغوط في هذا الاطار نموذجاً خاصا. وهو ينضم الى التجارب التي تكشف التصدّع والتمزق، ولا يتأتى هذا من طغيان مفردات التشرد والتسكع والغربة والجوع وما شابه، في شعره، بل من التناقض الذي يقوم على تأسيس صور حلمية متناغمة سرعان ما تكسرها او تحبطها عناصر ضدية قاسية مستمدة من المعيش اليومي:

«اعرف ان نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم/باشرعته الدامية/وفرائصه الغبراء/
فأنا نبيٌّ لا ينقصني الا اللحية والعكاز والصحراء/ولكنني سأظل شاكي السلاح/.

في «قادسية العجين»/في «واترلو الحساء» التي يخوضها العالم../وما من قوة ترغمني على محبة ما لا احب/وكراهية ما لا اكره/ما دام هناك/تبغ وثقاب وشوارع..

(..الفرح ليس مهنتي، «قصيدة» الغجري المعلب».)[٦١]

كما تهبط عناصر الحياة اليومية الاكثر عادية وابتذالا بفجاءة خاصة وسط صورة نسجها الحلم والحنين الريفي فيحدث هبوطها ادهاشاً وحركة ترفع العادي في اتجاه الحلم وتفتح الحلم على اليومي:

«أشتهي ان اكون صفصافة خضراء قرب كنيسة
او صليباً من الذهب على صدر عذراء
تقلي السمك لحبيبها العائد **من المقهى**

(حزن في ضوء القمر، قصيدة «اغنية لباب توما»)

« ... نسيت ضوء القمر ورائحة الاطفال
ان احشائي مليئة **بالقهوة الباردة**
والمياه العمياء
وحنجرتي مفعمة **بقصاصات الورق وشرائح الثلج**
ايها الماء القديم
ايها الماء النيء ... »

(غرفة بملايين الجدران، قصيدة « نجوم وامطار »)

تمثل قصيدة « **مدافن زجاجية** » لعبّاس بيضون[٦٣]. اقصى ما بلغه الاقتراب من الاشياء في حضورها العيني، حيث تسقط الخلفيات المفهومية تماما، وتتعرّى المسمّيات، الى حدّ كبير، من محمولاتها القيمية. وتبدو المشاهد وكأنها مساحات بلا منظور، لا تخاطب الا شبكية العين، خرائب صامتة بلا روابط. غير ان العين لا تملك الآ ترى سلسلة التكسّرات الخفية التي تلغم المشهد نتيجة للبناء المكاني المحض للاجسام والاضواء، وما يكشف عنه الترادف والعطف وتوالي الاصوات والاشياء من اختلالات.

هذه القصيدة تقدم تجربة فذة هي معاناة التشيؤ، كما عاشها الشاعر، جسدياً، في المعتقل الاسرائيلي. ففي القصيدة يلغى ضمير المتكلم المفرد ولا يظهر الا ظهوراً جانبياً، مرة واحدة، طوال القصيدة التي تقع في مئتين وخمسة وستين سطراً، في عبارة « اخفي وجهي »، وهو ظهور ضروري لتوكيد الغياب، ولالغاء اي احتمال بوجود صوت آخر، فالمتكلم هنا، لكنه غائب او مغيّب. وهناك ضمير المتكلم للجماعة، الذي يرد ثماني مرات كفاعل وستّ عشرة مرة كمفعول به او مضاف اليه، وهو ضمير جماعة تبدو ككتلة من « اشياء » بشرية. وفي سائر القصيدة تتمدد الاشياء او تتحرك، ويتحرك ضمير الغائبين « هم » بشكل كتلة غامضة. هذه الكتلة وان كانت فاعلة تبدو ملحقا بالاشياء والآلات العدائية الرابضة بثقلها فوق نبض الـ « نحن » غير ان التشيؤ الذي يحوّل « نحن » الى شيء يمتد الى الـ « هم » وتتصاعد من الكتلتين « رائحة زيت الانسان ».

المتكلم مغيّب والخلفية الايديولوجية مغيبة كذلك. يبدو العالم عاريا ومجرداً من المعنى، او حالة من سلب المعنى، لان المعنى ينبع من الانسان. لذلك لا يسمع في القصيدة الا نوعان من الاصوات: شخير النائمين ونباح الكلاب. الصور والعبارات لا ترتبط بقائل مباشر، تأخذ صيغة مبتدأ وخبر، حيث المبتدأ شيء غالباً، وضمير غائب احياناً. اما « نحن » فهي فاعل لافعال من نوع « نرى »، « لاحظنا »، « نصادف ». حتى عندما نجد هذه العبارة

« عراة على الجدار
الشرطة والاطباء يقفون بمرشاتهم
يرشّون ايضا في المراحيض والبواليع وعلب النفايات »

ندرك ان كلمة «عراة» هي «نحن» نقف عراة، لكن توجب حذف الضمير لان كلمة عراة تلتحق ببقية الاشياء المرشوشة التي تُعطّف عليها.

واذا كانت هذه القصيدة في اقترابها الشديد من التجربة تسقط المفهومات والمحمولات الاسطورية لما يتّصل بالحياة الانسانية فإنها، بالاضافة الى الرؤية التفصيلية المادية تؤسطر تحوّل الانسان الى كتلة جسدية مشيّأة.

٢ ـ الحالة الفروقية

تجربة التصدع التي سبقت الاشارة اليها ليست قائمة على مستوى الموضوعات والمواقف الاجمالية وحسب (الغربة، سقوط الاب التشيؤ، وغير ذلك)، بل تتمثل في النص على مستوى البنية الاجمالية والعناصر المكوّنة، بشكل **حالة فروقية**، بدءاً من استخدام الكلمة استخداماً يحرفها عن دلالتها المعجمية، الى الصورة القائمة على التضاد والحركة او المتعددة القراءات، الى الفسحة بين الانا الكاتبة والانا الماثلة في النص، او بين الكاتب والراوي، الى عطف يوحد المتنافرات او يؤلف بين الغرائب، او يقلب المواقع فيؤسطر الزمني او يقدسه ويسقط القداسة عن الديني والمحرم، وصولا الى انفصام المتكلم الى «انا، لا انا»، او الحوارات التي لا تتلاقى والازمنة المكسرة في تواترها بين الحاضر والماضي، والسرد الذي هو صورة لذاكرة مفككة مدمرة وغير ذلك من الظواهر النصية. وطبيعي ان هذه الظواهر لا تعالج الا عن طريق تحليل النصوص وهو موضوع القسم الثاني كما ذكرت. على اية حال اشير الى دراسات ونتائج استند اليها ويمكنها ان تضيء سبيل الدراسة النصية لهذه الحالة الفروقية، بينها دراسات قمت بها لقصائد وروايات، واحيل هنا بصورة خاصة الى دراسة كمال ابو ديب «الآلهة الخفية، نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري»[٦٣]، وهي دراسة تهدف الى اكتناه البنية الدلالية «لهاجس النزوع» في الشعر بما هو «لحظة توتر بين الانسان والعالم»، وتستند الى تحليل بنيوي لقصيدتي «كيمياء النرجس ـ حلم» لادونيس و «اموت واحترق بحبي» لعبد الوهاب البياتي. واذا كان كمال ابو ديب يوضح في مستهل الدراسة بأنه يبغي من وراء التحليل التوصل الى نتائج شمولية تطال الابداع الانساني على اختلاف الازمنة والامكنة، فانه في مرحلة من مراحل دراسة التضاد في «كيمياء النرجس ـ حلم» يصل الى نتيجة تشكل سمة من سمات الحداثة العربية المعاصرة. «تقع القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية: المرايا التي تصالح/والجسد الذي يتجاوز. وتشكل الحركة الثالثة حلا للتناقض الحاد، لا عن طريق التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية، بل عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوزة لتتشكل منها ذات جديدة تهجس بعوالم جديدة».

لقد جاءت هذه الحالة الفروقية التي تكشف تجربة التصدّع والتمزق اشدّ توتّراً في الشعر وأعظم مأساوية لان ساحة الشعر صوت واحد تسكنه اصوات، ولقيام الشعر على المحور التزامني وغلبة هذا على السياق التعاقبي. ثم ان الشعر هو المحلّ الذي يتمثل فيه وعي الانا بذاتها (او صورتها التي يقدمها الموروث الثقافي) وبعلاقتها بالموضوع، وهذا في طليعة الاسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة

الصوفية بما هي اعادة نظر في علاقة الانسان او الذات بالله والعالم وبذاتها، كما تفسّر ظاهرة الاقنعة والمرايا والاصوات المتداخلة في بعض الاعمال الحديثة.

والحق ان بعض الاعمال الشعرية الحديثة منها بالاخص **«اغاني مهيار الدمشقي»** و **«المسرح والمرايا»**، و **«مفرد بصيغة الجمع»** وقصيدة **هذا هو اسمي»** لادونيس، و **«لن»** و **«الرأس المقطوع»** لانسي الحاج، و **«حوار عبر الابعاد الثلاثة»** لبلند الحيدري و **«احبك او لا احبك»** و **«محاولة رقم ٧»** و **«الحوار الاخير في باريس، لذكرى عز الدين قلق»** لمحمود درويش[٦٤] اضافة الى عدد من المجموعات والقصائد التي ظهرت في السبعينات، هذه الاعمال، في مجموعها تصوغ ملحمة التصدع الهائل وترسم ملامح المعاناة والتحول الفكري. ويكاد ديوان «المسرح والمرايا» ان يشكل بمجموعه «جحيماً» لتصدّع الانا، بحيث تتقابل وجوهها في المرايا في علاقة شوق ونقض.

وفي قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» لادونيس نسمع الذات المنشطرة تخاطب شطرها «الالهي» او الكامل المتعالي وقد تموضع وصار «انت»:

انقرض انقرض

سحر تاريخك انتهى

واعذري واغفري

يا قرون الغزالات يا اعين المها..

ثم نسمع صوت هذه الذات التي تظهر هنا بصيغة المتكلم، تؤكد نفسها بنفي النفي ثم بكونها فاعل النفي اطلاقا لانها فاعل الكشف والتغيير:

«هذا انا، لا لست من عصر الافول

انا ساعة الهتك العظيم اتت وخلخلة العقول».

في مطوّلة **«بلند الحيدري»**، **«حوار عبر الابعاد الثلاثة»**، تجسد القصيدة هذا التصدع. وتتولد المأساوية من ارادة مزدوجة في الانفصام وفي الالتئام حيث يتداخل العنف الرافض في صورة قتل الاب، والحنين الى الالتئام بالتشبث بكسرة صغيرة من الوجه الطفل خلال عملية استحضار لاهث صاخب لتجليات الوجوه او الأبعاد الثلاثة، وكل منها يحاكم الآخر، فيما يحتضن الاصوات جميعها صوت «الانا» الرائية الممثلة هنا بالمجنون والملعون الذي لا يملك اسماً، لأنّ امتلاك الاسم علامة على توحد الهوية:

أسقط في بعديَ الأول

وجهي يغرق في وجهي

عيني تبحث عن عيني

ها اني اتمزق بين اثنين

فأنا وحدي المقتول بقتل ابي
والذنب وحيد مثلي
ـ ما اسمك؟
ـ لم أعرف لي اسماً....

وفي نشيد من القصيدة نفسها بعنوان «مسيرة الخطايا السبع» يبدو التصدع الاونطولوجي نوعا من الخطيئة الاصلية التي تستدعي الصلب والفداء كشرط للقيامة اي لاستعادة الهوية والاسم او قيامة «وجهنا المطمور بين كومة من العظام» ويبدو التوتر المأساوي والشوق لاستعادة التماسك في هذا المقطع.

«ومرة ركضت خلف ظلي
حاولت ان أمسكه
حاولت ان اصير فيه كلي
وعندما انحنيت كانْ
منحنيا مثلي محدّقاً مثلي
في كسرةٍ عتيقة من وجهي الطفل[٦٥].

ويضع محمود درويش صورة العالم فوق هاوية اللامعنى، حيث المعنى ومضة محددة، حلم مشروط «بإذا». وتبدو الانا ـ نحن ممزقة تقيم في مضيق بين هشاشة البراءة وإصرار الحلم وبين سيف التناقض وعبث المصادفات، ذلك ان الصور التي تنتظم فيها عناصر المعيش تكشف عن **علاقات ضدية**، فيبدو كل شيء محكوماً بتجاوز نفسه، محكوماً بالامل، ومحكوماً بالسقوط:

«ونحن نحب الحياة **إذا** ما استطعنا إليها سبيلا
ونرقص **بين** شهيدين، **نرفع** مئذنة للبنفسج **بينها** او نخيلا
نحبّ الحياة اذا ما استطعنا إليها سبيلا
ونسرق من دودة القزّ **خيطاً** لنبني **سماء** لنا **ونسيّج** هذا **الرحيلا**
...
وننفخ في الناي لون البعيد البعيد، ونرسم فوق تراب الممرّ صهيلا»
(مجموعة حصار لمدائح البحر «قصيدة «ونحن نحبّ الحياة»)[٦٦].

في قصيدة «الحوار الاخير في باريس» ترسم شخصية عز الدين قلق، عبر الحوار الذي يخترق فيه الموت العبثي ذروة الحس بالحياة، اسطورة هذا التناقض الفاجع، اذ تبدو الشخصية مسكونة بحياتها وموتها معاً، وينتقل مسرح التناقضات الى الذات، وهذه سمة من سمات شاعرية محمود درويش. يقول الياس خوري في دراسته لقصيدة **«تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»** ضمن كتابه **«الذاكرة المفقودة»**، وفي فقرة تحمل عنوان «المتكلم الغائب»:

« في لعبة الضمائر والحوار المستحيل هذا، تنطلق اللغة الشعرية الى تداعيات داخل الذات. تقسم الذات الى نقيضين، موقفين متحاورين، لا يوحدهما سوى اللهب الموسيقي الذي ينفجر في نهاية القصيدة وكأنه الحركة الاخيرة في ايقاع الموت ـ الحياة. هذان الموقفان اللذان يقسمان الذات يكشفان الموضوع من داخل جدل الحوار. لا يضع درويش مساحة بين الذات والموضوع، فالموضوع هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها. »

في الرواية والقصة لا يتداخل القناع بالوجه، ولا تتساكن الاصوات في الصوت الواحد بل يزدوج الوجه، حيث نجد شخصيات تنتسب الى حامل واحد، على تعددها، فتبدو احداها حلماً للثانية وفاضحا لها في الآن عينه (كعلاقة عزمي عبد القادر برمزي صفدي في رواية «عودة الطائر الى البحر» لحليم بركات) او تبدو حلها وتحدياً ومناقضاً تهرب منه الشخصية الثانية (كعلاقة انسي باسكندر في رواية «لا تنبت جذور في السماء» ليوسف حبشي الاشقر،[٦٧] حيث أنسي صورة الطفولة والحلم التي تسكن اعماق اسكندر وتطارد على الدوام حلماً مستحيلاً). وربما كان الشخص قناعاً لنفسه كما هي حال اسكندر في رواية الاشقر المذكورة، حيث يتحصن اسكندر بقناع القوة والتنازل في آن. وخلف هذا القناع يمارس وهم الكتابة ووهم التنازل عنها في نوع من كتابة اللاكتابة.

واتوقف عند رواية «نجمة أغسطس» لصنع الله ابراهيم[٦٨] لان بناءها مؤسس على الانشطار والتناقض. في هذه الرواية تزدوج الانا وتنقسم الى صوتين او ذاتين انقساماً يظهر خطياً في النص، فنجد في القسم الاعلى من الصفحة ذاتاً صامتة مسحوقة ملحقة بالاشياء، وفي القسم الاسفل ذاتاً داخلية متأججة لكنها معزولة ترافق في صمتها وعزلتها ظلال العالم الموضوعي في صور مغايرة لانعكاساتها في المستوى الاول، كأنها ترى عبر منظار مختلف او منطق مختلف. بتكرر هذا الازدواج في قصتين تتداخلان عبر الرواية، في كل منها حضور طاغ وحضور منسحق: فبناء السد الذي يجيء هنا ملحمة عن تحويل الطبيعة يلغم بقصة تكشف التناقض بين عظمة ما يتم على المستوى العمراني وما يختفي من الشروط الانسانية. فتحت قصة بناء السد العملاق تبرز، وبشكل منفصل على هيئة حلم او تداع او حتى انفصام سريع، قصة عملاق بلا اسم، وجهه مجدور دلالة على نشأته في البؤس، عملاق نسجت حياته عبر إشارات عما تعرض له من القهر والاذلال على اختلاف العهود، لكنه ظل عملاقاً على المستوى الانساني. ثم يجيء الكلام على اعدامه مع انتصار الآلات على الارض وتحويل النهر.

تخترق هذه القصة بين الحين والحين قصة ميكيل انجلو الذي كانت المؤسسة الدينية والبنية العقلية السائدة تسحقه، فضار الصخر محاوره، ورد التحدي حين جعل الصخر يختزن صفات الحياة ويفضح في تعابير تماثيله زيف عصره.

هذه الرواية التي تشكل علامة فارقة في تاريخ التفات الرواية العربية الى العيني، ترصد اليومي الجزئي التاريخي وتقدم في ثنايا هذه الدراما الهائلة من حركة الآلة وتحويل الصخور والجبال ومجرى

النهر جدولا خافتاً من الاشجان يعبر بصمت دون ان يحتل مساحات، لكن بما يكفي ليكشف عن الازدواج والتناقض، فهناك دائماً الصورة البانورامية لتحويل الصخور والآلات وايقاع العمل، ثم الحيّز المخنوق الضيق لمساجين في عربة محاطة بالشبك يلوحون من خلف القضبان.

اذا كان التصدع والتناقض يظهران على مستوى العلاقة بين الشخصيات او على مستوى الرؤية الاجمالية لحركة الاحداث، فان السرد ذاته قد تكسر بدوره وتعرض لاختراقات عديدة: اختراق الفانطازيا والحلم الشخصي كدليل على اهتزاز المنطق وتكسر التسلسل الزمني. فالسرد يستمد منطقه ونظامه من بنية الذاكرة ونسق التذكر، باعتبار الترابط او التشابه بين قانون استحضار الوقائع والعناصر في الذاكرة وقانون انتظامها في السرد. والسرد في عصر معين هو نتيجة لبنية الذاكرة في ذلك العصر عينه، اي نتيجة لنظام التأويل الذي يفرضه المنطق القائم. من هنا ان تدمير الذاكرة لإسقاط سلطتها يقترن بكسر السياق التقليدي للسرد. فرواية «**ثرثرة فوق النيل**»(٦٩) لنجيب محفوظ تمثّل التكسر الداخلي للسياق عن طريق تداخل الوقائع بالهذيانات التاريخية التي فقدت لحمتها وسياقها وخرجت من مسارها وإطارها. كما نرى تداخل الازمنة والامكنة والنصوص المكتوبة والشفوية في «**عودة الطائر الى البحر**» لحليم بركات. ويتجزأ السرد الى لحظات مقطعة، ويتداخل الوثائقي اليومي بالحلمي وتتداخل الضمائر في «**الجبل الصغير**»(٧٠) لالياس خوري، وتتزامن الاحداث وتتداخل الاصوات وتندمج الشخصيات بالامكنة او تتكامل الشخصيات وتتبادل في رواية «**ما تبقى لكم**»(٧١) لغسان كنفاني. ويتحرك الحوار في خطوط متكسرة لا تتقابل او تتلاقى كاشفة عن تباين اللغات والعزلة المنطقية عند ابراهيم اصلان في مجموعة «**بحيرة المساء**»(٧٢).

أمّا عند القاصّ العراقي محمد خضير، في مجموعتيه «**المملكة السوداء**» و «**في درجة ٤٥ مئوي**»(٧٣) فتنتقل اللغة الى الاشياء. يتراجع التسلسل الزماني للسرد، لتحل العين محلّ الزمن فتتحرك فوق الاشياء، خالقة نوعاً من السياق او الزمان المكاني. هنا تبقى الاشياء والاحداث في الزمن صفر أو خارج الزمن وبالتالي خارج الذاكرة. فالعين هي التي تحلّ محل الذاكرة وتنظم الحركة. وكائنات هذا العالم صامتة بل كتيمة. فقصة «الحاج»، مثلا تحيل الحاج الى عنصر من عناصر المشهد الطبيعي، وكالمشهد الطبيعي يغرق في البراءة كأنما يخرج لتوه من سفر التكوين. هكذا يتحرك ويسقط في الماء كأي زهرة او ورقة.

وفي قصة «**الاسماك**» من مجموعة «المملكة السوداء» يبدو الجسد مكاناً يحدد موقعه كالحوض والنهر، مكان يتداخل بالامكنة، مكان لغزو الاحلام، مكان وتاريخ يستيقظ يعود الى ما قبل تاريخ الانسان. الاحداث عبارة عن يقظة اشياء وكائنات. عناصر القصة تتزامن وتتلاقى في مكان، بينها علاقة فضائية هي الجسد الساكن، لا خيط زماني ولا سببية.

الذاكرة هنا من حيث هي قراءة او استعادة لتسلسل او لشكل انتظام هي ذاكرة تفكيك، ارجاع

الى العناصر، نقض لتاريخ متكامل. السرد هنا تدمير للتذكر لانه تدمير للصورة، ولا تذكر خارج الصورة والعلاقات والانساق. السرد هنا غائب تحلّ محله التسمية بمعنى اعطاء السمة، فإعطاء الاسم بدء والتذكر اعادة. قصة **«الاسماك»** نموذج لتدمير النسق التذكري للسرد او نسق التتابع وفق المنطق السائد. في هذه القصة يفقد الزمن دوره كناظم للحدث او الاحداث ويتحول بدوره الى حدث. فالقصة تبدأ في وقت ما من المساء ـ الليل. لكن الاحداث او الاخيلة لا تنتسب الى الزمن كحيز وتسلسل بل كمجسد لحالة ليلية. والنهار الذي يشرق فجراً ليس نهاية للاحداث الليلية بل ولادة لشكل آخر من اشكال الضوء الذي شكّل اطار الجسد ـ المكان. ولادة النهار متواقتة مع ولادة الجسد الجديدة. فالجسد مزدوج: ليلي ونهاري، هو مكان ليلي لكائنات غريبة، ومكان نهاري لفتاة.

و «المكان» الذي هو الشرفة اقرب ان يكون زماناً لانه مرحلة او طبقة من طبقات المكان في حركته الحلزونية: النهر، وداخله الشرفة، داخل الشرفة الاحواض، داخل احد الاحواض جسد الفتاة، داخل الجسد نهر وادغال، داخلها اسماك وكائنات غريبة.

ويقوم تناظر او تماثل جزئي بين النهر ساعة المدّ عند حافة الشرفة والجسد الراسب في الحوض داخل الشرفة. وهناك مجار ضوئية ومجار مائية تتناظر وتتداخل. الضوء يسيل كالماء ويغمر جسد الفتاة. الضوء يتراقص على الماء. الماء يغمر كل شيء. يمكن ان نحدد الفواصل الزمانية ـ المكانية عبر الجسد. حركة الجسد هي زمان القصة، او هي التي توقت مراحل الظهورات والتحركات. ما يمكن ان نسجله في محور التعاقب مرتبط بحركة الجسد ويلخص بارتفاع الماء وحركة الاضواء وظهور الاسماك... اما بقية الاحداث فلا تنتسب الى محور التعاقب بل تحتشد بكاملها في محور التزامن. فليست عناصر حكائية وصفية ولا هي عناصر مترابطة (يكوّن ترابطها الحدث). انها تتزامن دون رباط السبب والنتيجة ودون رباط التعاقب الزمني. غير انها جميعها تشير الى اختراق زمن الجسد بزمن سحيق آخر تشي به العناصر او تنتمي اليه وهنا لا يبدو الفاصل واضحاً بين المساء ـ الحاضر والليل ـ الجسد ـ الدهر السحيق.

٣ ـ إعادة صياغة الذاكرة

إن تصدّع الأنا كمظهر من مظاهر التصدع في الصورة المعرفية او صورة العالم في الوعي لا يمكن الا يصل الى الذاكرة الثقافية. ذلك ان تصوّر المبدع لذاته لا يقوم بانفصال عن هذه الذاكرة. كما ان استعادته لهذه الذاكرة لا يتم الا من موقع التجربة الحاضرة، حتى ليمكن القول ان لكل زمن تاريخه او قراءته الخاصة لتاريخه وموروثه. ولقد اولى اقطاب الحداثة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضي، اوّلا كنوع من مواجهة الذات، وثانياً كنوع من إعادة إبداع هذا الماضي. فالمبدع لا يبدع حاضره ما لم يبدع ماضيه. إعادة قراءة الماضي او إعادة صياغة الذاكرة ارجعت الاعتبار لعناصر كثيرة كانت في الظل، واهملت عناصر سلّط عليها الضوء طويلا. هكذا تم مثلا اكتشاف اكثر من فن شعري خارج

عمود الشعر الرسمي، وما كان نصاً علمياً عاد نصاً ادبياً، وما كان مهملا لا يعترف به الادب الرسمي كالتراث الشعبي،عاد منبع إلهام. ومن اهم الاعمال التي تعيد قراءة الموروث في ضوء التجربة الحديثة «ديوان الشعر العربي» لادونيس. وقد اسقط ادونيس من هذه المختارات ما يتصل بالمديح والهجاء او ما اعتبره إعادة انتاج للقيم الموروثة ويرتبط بسلطة التقاليد او سلطة السائد، وألحّ على الجوانب المبتكرة فيه، الحلمية والشخصية او الخارقة للمألوف. كذلك يعيد عبد الكبير الخطيبي قراءة الخطاب الشعبي في عملية تحرير للذاكرة المكبوتة بقوة الثقافة الرسمية وقوانينها، عبر إضاءة تسقط عليها ابعاد التجربة الحاضرة، ومن ذلك قراءته للخط العربي، ولبعض الحكايات والنصوص في كتابه **«الاسم العربي الجريح»**[٧٤].

وتكتسب اعادة قراءة الماضي عمقاً خاصاً وغنى عندما تعاش فيها تجربة التصدع ومواجهة الذات في إطار اعادة تصور هذا الماضي، بحيث يتم التبادل في الإضاءة والاسقاطات، وتتم المواجهة. اشير الى عملين: شعري هو قصيدة ادونيس **«السماء الثامنة»**[٧٥] وقصصي يتمثل بـ **«اوراق شاب عاش منذ الف عام»**[٧٦] لجمال الغيطاني، لاسيما قصتي **«هداية اهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة»** و **«كشف اللثام عن اخبار ابن سلام»**.

عند الغيطاني يستنفر المكبوت التاريخي - السياسي عبر رموز ونماذج تقدم دلالات تاريخية - خرافية اذ تقول الراهن. وتفتح هذه القصص مسارب وآفاقاً على المخيلة الشعبية التي تختزن التجارب في حكايات ومرويات. اما قصيدة «السماء الثامنة» فبناء من الرموز الدينية الشعبية ينهض فيها صوت الشاعر المعاصر مسكوناً بعديد الاصوات، فيخترق ذاكرة سحيقة نسجتها الاحلام والرؤى المتوالية في ايقاع يتواتر بين الاسراء والسقوط. ذلك ان القصيدة تقوم على تداخل نصين، نص الشاعر المعاصر، وإعادة صياغة لنص «المعراج»، حيث المعراج الصاعد المتعالي على الشراك والاغواء والماديات (بطورة مغرقة في المادية تكشف المخيلة الشعبية) يتقاطع بحركة سقوط تختتم كل مقطع من مقاطع القصيدة. هذا التقاطع يكشف التضاد والتمزق في الحساسية والرؤية المعاصرتين، والفصام بين المسار الروحي - الحلمي والراهن، مما يجعل القصيدة رؤيا تطل على ملتقى العوالم الدينية والراهنة المعيشة وتقيم شبكة من التداخلات يكشف الصدوع المريعة في حياتنا.

في «السماء الثامنة» و «مذكرات شاب» تكوّن الرموز والاشكال التعبيرية مرآة مزدوجة تتقابل عبرها وتتداخل المحمولات التاريخية ومآسي الحاضر. هنا يصح القول «الكلمات أساطير» كما عبّر السريالي روبرت دسنوس، ذلك ان النصّين يستغلاّن استغلالا واسعا ذاكرة الكلمات التي تختزن تجارب شعبية طويلة، وتعطي لهذه الكلمات قوتها الايحائية، كما يستغلان اصداء النصوص والعبارات التي تعيش فينا كآيات تملك قوة التعزيم، او كصيغ سحرية توقع الرعب. وقارىء «كشف اللثام عن اخبار ابن سلام» يهتز هولا امام الاخبار عن دخول «الخنكار سليم بن عثمان» واجتياح جنده للاحياء

بحجة البحث عن المماليك الجراكسة، كصرصرعاتية تقتلع البشر والشجر. ولا يهتز القارىء تحت تأثير مصداقية الحدث وانطباقه او عدمه على الوقائع التاريخية، بل تحت تأثير مصداقية اللغة والكلمات التي تختزن ما في الذاكرة الشعبية من رعب سحيق.

« ... وطلع النهار وزادت الرجل في الطرقات. وفجأة علا صراخ الموقعة. وكانت الكبكبة. وهو النزال والقتل والطّعان. ورجفة الارض إذ تنطلق المكاحل الكبار بالبارود. وانعقد الغبار سحابات قتيمة في سماء المدينة. وبدت البيوت يتيمة. والدكاكين مرعوشة تنادي. الامان. الامان. والحواري كالمساكين في المجاعة. كل هذا والشتاء يعمل عمله. ونظر الاهالي من خلف الطيقان المغلقة. والعصر يرمي في الشوارع وحشة وخنقة. واغرق النفوس الم وخمدة. هاهم جند الخنكار يطلقون البندق الرصاص في الهواء. يصرخون كالبهائم. يلجون البيوت - جتهم البحث عن المماليك الجراكسة. وعلا صراخ الحريم وآلام العيال واستمر النهب والقتل عمّالا حتى بعد مجيء الغروب والشمس ليس لها من اثر. والمنادين في الطرقات. ادعوا بالنصر للخنكار سليم بن عثمان. لا يخبىء احد منكم جركسياً والا. (...) وخيل للناس انهم يسمعون صوتاً يقول كلاماً آخر. عجوز محني الظهر. يبدو في حمرة المغيب. يتكىء على فرع شجرة. يمشي بسرعة كأنه يجري هزيل لا يبين «راح الصالح بالطالح ولعب السيف في رقاب الابرياء. طرش العثمانية من اهل مصر في يوم واحد الف الف الف انسان. الجثث مرمية تنهشها الغربان. لا تجد من يدفنها. ابدان بلا رؤوس ورؤوس بلا ابدان. ياحي يا قيوم يا من لك الدوام..»

لا اعرف ما اذا كان ينبغي ان اعتذر لاقتباس هذا النص الطويل، وان يكن مدهشاً. ولكنه مثال قادر على ايضاح المقصود باستغلال مخزون الذاكرة الشعبية او إعادة كتابة هذه الذاكرة كتابة اسطورية تقيم علاقة بين الغابر والراهن.

وان قارىء «السماء الثامنة» يجد نفسه حقلا تتقاطع فيه ضروب من القشعريرة. المقاطع المنتخبة من قصة «المعراج» في القصيدة لما ينتزع صيحة الانخطاف، عادة، من الجمع الذي يحتشد لسماعها. والقشعريرة التي تتصاعد في القصيدة مع مقاطع المعراج تخترقها رعدة من مستوى آخر، هو مستوى الراهن الذي تتقدم اهواله بلغة تقول المعاناة المعاصرة وترسم حركة السقوط في مقاطع تختتم بعبارة تتكرر بشيء من التنويع، تفاجىء النشوة التي كانت وتكسر الانخطاف: «تنبت في جفوني /رصاصة/» او «تطلع في عروقي /رصاصة..» وتقوم بموازاة الحوار بين النبي وجبريل حوارات بين حاضر وماض مقيم في الحاضر، على تباين اللغات، بين تناقضات الحاضر:

٤ - انزياح حقل المقدس

ما تقدم الكلام عليه من قطيعة مع المرجعية الدينية والمفهومية، واسقاط النماذج ومن تدمير للذاكرة في مقابل التجربة والكشف، يعني إسقاط عصمة المطلقات وكل ما يقوم بانفصال عن الانسان

او ما يتعالى على التاريخي. بل ان الإبداع من منظور الحداثة الذي رأيناه هو في معناه الاخير انخراط في التاريخي انخراط فعالية،وإنتاج امتداد بهي للحضور الانساني. الحداثة من هذا المنظور حركة انزياح المعنى ومحور القيم من اي حيز مفارق للموجودات الى هذه الموجودات ذاتها.

والكتابة الابداعية واحد من امتدادات الحضور الانساني والفعالية التاريخية لذلك تحتّم ان يرى فيها المبدعون، الحديثون خاصة، لغة لكلية التجربة الانسانية، ومن هنا كان غياب الاغراض في الشعر مثلا، اذ صارت القصيدة لحظة كلية. تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها. وهكذا تطلّع الشعر والنص الإبداعي عامة الى النهوض بالدور الفلسفي والفكري الاجتماعي، وبالديني او الاسراري (وليس الدين). واذا كانت الحداثة حركة تصدعات وانزياحات معرفية - قيمية فإن واحداً من اهم الانزياحات وابلغها هو نقل حقل المقدس والاسراري من مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية الى مجال الانسان والتجربة والمعيش. واذا كان جبران يشكل انجازاً مهماً على هذا المستوى، من حيث اقامة المصالحة بين الغيبي والانساني عبر تداخل الدلالات، واستعارة اللغة المقدسة للزمني، فإن ديوان «اغاني مهيار الدمشقي» قد شكل اول انقلاب بين العالمين ونقل المقدس الى الحقل الانساني. ولا بد من القول في هذا المجال ان ديوان «**لن**» لانسي الحاج قد أسهم في تجريح المقدس ورفع لواء العصيان البشري وإقامة لغة التجديف. غير ان مهيار يصوغ التجديف بلغة تبني الدينية الضدية، وترسم اله الدمار والتفكك، وتؤسس لانقلاب القيم ومواقع المقدس.

هـذا الانزياح علامة تاريخية كبرى، اذ بوسعنا ان نقوم بقراءة التاريخ البشري حضاريا وفق تحرك محور القداسة من القوى الطبيعية الى الجنس والشراكة البشرية - الطبيعية (الزراعة) ثم الى رموز السلطة الموحدة، قبل ان تتمحور في الخارق والغيبي. وليس تقليد تأليه الملوك والأباطرة او تقديسهم بمنفصل عن مراحل ترسيخ مؤسسة الدولة او مراحل الفتوحات. وان قراءة لتاريخ التصوير الاوروبي لا بد ان تكشف تحركا لهذا المقدس (وان عبر صور العذراء او المشاهد الطبيعية) في اتجاه الجسد الإنساني او في اتجاه الطبيعة او الآلة تحركاً يتفق مع اتجاه الاساطير حتى اسطرة الآلة. ومن هذا المنظور ذاته يمكننا ان نقرأ ديوان امل دنقل «**العهد الآتي**». فهذا العهد الآتي هو عهد الإنساني حيث الانسان هو البدء:

«في البدء كنت رجلا... وامرأة... وشجرة
كنت أباً.. وابناً.. وروحاً قُدُساً
كنتُ الصباح... والمسا..
والحدقة الثابتة المدوّرة.»(٧٧)

ولم يعد الإنسان **مكاناً**، محلاً للاوامر والنواهي او قوانين القوى الخارجة عنه، بل قطباً آخر يقابل هذه القوى، كما تكشف قصيدة ادونيس «**امس، المكان، الآن**».

ومن هذه الشرفة، شرفة تطلع النص الابداعي الى النهوض بالدور الفلسفي والديني يمكن ان نقرأ اعمالا «**كالبئر المهجورة**» ليوسف الخال او «**ثلاثون قصيدة**»[٧٨] لتوفيق صايغ، او «**مقام القوس واحوال السهم**» لسمير الصايغ،[٧٩] ومثل ذلك الفهم النبوي لدور الشاعر واعتبار الشعر نوعاً من الرؤيا.

٥ ـ اختراق الإشارات اللغوية

العودة الى التجربة والمعيش تجعل النص الإبداعي حقلا للاستقصاءات والاختراقات المستمرة، لطرح الاسئلة واعادة صياغة الاسئلة الكبرى، اي تجعله بؤرة للوعي. وهذا ما رشحه لان يستجيب لأنواع من الطموح المعرفي، من تحليل اجتماعي او نفسي او سياسي، او تأمل فلسفي او اسراري صوفي، وذلك منذ اوائل الاتجاهات الواقعية حتى الكتابة الجديدة والنص الكلّي. بل ان الاتجاه نحو التجربة والمحسوس قد فتح الكتابة على البعد المكاني فلم تعد اللغة كصوت مرجع الإشارات الوحيد، ذلك ان الاختراقات لم تقتصر على اشكال التعبير وإعادة رسم خارطة الأنواع بل بلغت جسد الإشارات اللغوية واخترقت حدود الابجدية. هكذا دخلت النص اشكال إشارية مختلفة واحتلّت موقعاً علائقيا دالاً كالإشارات الرياضية والحروف المنفردة وغيرها. وهي وان احتفظت بما ترمز اليه في حقولها الخاصة، فان دلالتها غير المباشرة، تبقى اكثر اهمية، لان حضورها توكيد على الصفة الكتابية للنص، وعلى اعتباره حيّزا للتلاقيات واستقطاباً لاي دال بما يقتضيه النص الكلي. كما ان حضورها في النص يولد ساحة علاقات اشارية تصويرية بينها وبين الإشارات اللغوية مما يجعل الكتابة تمتلك قيماً غير قابلة للانتقال الى الشفوي. فاذا اضفنا الى ذلك دخول هذه العلامات التوزيع الشكلي الذي لا يخضع للنظام الصوتي او الايقاع الصوتي وان امكن ان يخضع لايقاع تشكيلي، بدا لنا كيف تكتسب الكتابة بعداً هندسياً مكانياً.

لقد اقترنت هذه الظاهرة بالشعر خاصة، والذين اسهموا في التنظير لـ «الكتابة الجديدة»[٨٠] باعتبارها نصاً كلياً هم الذين وسّعوا حدود النص في اتجاه البعد المكاني.

نأخذ قصيدة «قبر من اجل نيويورك (١٩٧١)»[٨١] لادونيس. تشكل القصيدة اساساً، لحظة رؤية محورية تتحرك في اتجاهات عديدة وعلى مستويات عديدة: الراهن الحضاري، الشخصي العيني المباشر، حيث تتردد اسماء الأصدقاء في نيويورك، والاماكن الاليفة في بيروت، (ميرين، نعمة الله، إيف بونفوا، يارا، ثم مكتبة رأس بيروت زهرة الاحسان، مطبعة حايك وكمال) او اسماء الاماكن في نيويورك، ومن جهة ثانية هناك الاصداء والصور التاريخية. ويتقاطع المستوى الحلمي بالمستوى المادي اليومي المباشر. يقوم في هذه القصيدة تداخل نصّي هو عبارة عن اصوات تخترقها يحاورها الشاعر (عروة بن الورد، والت ويتمان) وتداخل إشاري حيث تخترق الاشارات الرياضية واختزالات لاسماء الالات والماركات (IBM مثلا) حدود الابجدية وتفتح جسد النص على الاصوات والاشكال. وتنهض

الشاعرية على ديناميكية التفاعل بين هذه العناصر وهي تغتسل في حلم الشاعر وترسم رؤيته الشمولية.

ويستخدم ادونيس الحروف في قصائده دون ان تشكل كلمات دالة، او دون ان تقترن بدلالة محدودة. ويبدو حضورها في القصيدة نوعا من توليد القوة السحرية، او كأنها إشارة الى دلالة غائبة، او روح غائب هو ما اراد الشاعر القبض عليه، او انها تفتح باب الاحتمالات والاسماء، ولربما كانت البداية تحت راية سحر ما.

« هكذا كلمني الشرق »(٨٢) لمحمد بنيس محاولة للإيغال في الكتابة ابتعاداً عن الشفوية. في هذا النص المرسوم بالحرف المغربي وفق تصميم الشاعر للصفحة، تقيم الكتابة فضاءها وهندستها، تقدم جسدها وايقاعها البصري داخل المحمولات المألوفة للخط المغربي. وفيما يكسر الإيقاع الصوتي المألوف وتُخترقُ الحالة الفكرية السائدة، يستحضر جسدُ الحروف ايقاعَ الهندسة الاندلسية. وهكذا تتجاوز الدلالة الكلية للنص ما تحمله الاصوات وحدها. ولا بد ان نلتمس الدلالة الكلية في تساكن نصين، الصوت المتمرد الناهض من ازمة التصدع وانتائية الحرف المقدس، وبخطية المسار الدائري الالتفافي للزخرفة العربية، حيث لكل مؤثر (موتيف) داخلي صدى او قرار خارجي انتشاري.

محاولة محمد بنيس تستحضر مغامرة الشاعر سمير الصايغ الذي ذهب به اتجاهه الصوفي القائم فيما وراء الديانات بوجهها التشريعي والمؤسساتي الى غلوفي التجريد، هو في الوقت نفسه اقتراب من الجسد. هل كان الصمت هو الذي جعله يخلع عن الحروف قيد الوظيفة المباشرة ليستحضر جسدُ الحرف هندسات وصلوات، ليتلمس في انحناءات الخط آثار الخطاطين والنساخ وخواتم السلاطين وسهادير العشاق. ليتحقق قوله:

« افرح بك غائباً هذا الغياب وراء غمغمة الكلام »(٨٣)

٦ ـ من سحرية المشابهة الى سحرية الاختلاف

التحول من المرجعية والنموذج والتجريد الى التجربة والبحث والابتكار، هو تحوّل من الثبات والسكون الى التنوع والجدل. وهذا ما يجعل الحداثة وضعية فكرية ومساراً في الدرجة الاولى. قيامها على الإبداع يجعلها نقدية تحديداً، والمراجعة الدائمة وإعادة النظر لا تنفصلان عن حركتها. وهذا يعني سقوط نظرية المحاكاة في موكب الاستيهامات النهضوية والنماذج الابوية. فالمحاكاة استمدّت قوة سلطانها من عصور طبعتها الطقوس وقامت على اخلاقية التشابه في النظر والسلوك، واحادية طريق الخير. كانت غاية الثقافة فيها انتاج شبيه للاب او للام او شبيه للمعلم والزعيم أو الامام والمقلّد او صاحب الطريقة او اي مقام ذي سلطة دينية او طوطمية. في مثل هذه العصور كانت الجرائم النموذجية هي حالات الجنون والهرطقة والشذوذ والبدعة لانها المداخل الكبرى للتمرد على سلطة التشابه والتكرار او المحاكاة.

واذا كانت المحاكاة او المعارضة كلمة السر في انتاج النص الادبي زمن النهضة فإن نوعاً من سحرية الاختلاف او التجاوز او الخصوصية تشكل المعيار في انتاج النص الحديث. كأن نوعاً من شعار Plus Ultra (امض الى ابعد فأبعد) الذي ارتفع فوق سفينة بيكن الرمزية وهي تخترق حدود العالم القديم، كأن هذا الشعار هو ما يرتفع في طليعة موكب الحداثة.

جلجامش خاض غمار تجربة هائلة: تخلّى عن المتع والمباهج وخلع ثيابه الملكية. اخترق الجبال الى ما وراء بوابة الشمس، حيث الرجال العقارب. لم توقفه حديقة المغريات الدانية ولانداء ساقية الخمرة. عبر بحر الموت، غاص في اعماق المياه. ولم يكن عثوره على عشبة الخلود التي تجدد الشباب الا استيهاما. فلما فقدها سقط الاستيهام الاخير، سقط الحلم بالحاق شطره البشري بشطره الالهي، وتحتّم عليه ان يجابه التصدّع. هكذا ادرك في جحيم التجربة ان الجواب على معضلة الفناء يقوم في الابداع كامتداد لوجود الانسان، كخلود مغاير لخلود الآلهة. هكذا وقف فوق الاسوار التي بناها يخاطب الملاّح الذي رافقه في عبور بحر الموت قائلا:

«اعل يا اور ـ شنابي، وتمشّ فوق اسوار «اوروك»
وافحص قواعد أسوارها، وانظر الى آجرّ بنائها،
وتيقّن، أليس من الآجرّ المفخور
وهلاّ وضع الحكماء السبعة اسسها؟»..

وها ـ نحن طفنا حول بناء الحداثة الذي ولدته تجربة الدخول في الزمان والانفصام عن الشطر الالهي ـ الماضوي. فلنتفحص الآن قواعد البناء، لنأت الى التحليل.

---

(١) طه حسين، **الايام**، طبعة اولى، القاهرة ١٩٢٦، مقتطف من طبعة دار الكتاب اللبناني ١٩٧٤، بيروت، ج١، ص ١٤٢

(٢) ادونيس، **أغاني مهيار الدمشقي**، الطبعة الاولى دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦١

(٣) ادونيس، من **كتاب التحولات والمجرة في اقاليم النهار والليل»**، طبعة اولى، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٥ قصيدة «اقليم النهار والليل» في المجموعة الكاملة ص ١٩٧

(٤) ادونيس، **مفرد بصيغة الجمع**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥ ص. ٢٠٧ ـ ٢٧٩

(٥) ادونيس، قصيدة **«فاصلة بين الموت والموت»** نشرت في جريدة السفير ١٩٨٢/١/٣١

(٦) انسي الحاج، **ماضي الايام الآتية**، بيروت، ١٩٦٥ قصيدة «محور الزئبق» ص ٣٤

(٧) بلند الحيدري، **«حوار عبر الابعاد الثلاثة»**، بغداد ١٩٧٢، ص ٢٩ ـ ٣٢ ـ ٣٣

(٨) محمود درويش، **أحبك اولا احبك**، قصيدة «مزامير» ص ٣٧٥ ـ ٣٧٦، الاعمال الكاملة، طبعة تاسعة ١٩٨١

(٩) محمود درويش، **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**، الاعمال الكاملة ص ٥٦٠

(١٠) امل دنقل، **العهد الآتي**، منشورات دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ص ٣٧ ـ ٢٠

(١١) ابراهيم اصلان، **مالك الحزين**، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣، ص ١٠١

(١٢) محمد خضير، مجموعة **المملكة السوداء** بغداد، ١٩٧٣، قصة «المملكة السوداء» ص ٩٢

(١٣) راجع، جابر عصفور «**اقنعة الشعر المعاصر**» دراسة حول اغاني مهيار الدمشقي، مجلة **فصول**، ج١ عدد ٤، ١٩٨١ ص. ١٢٣ - ١٤٨

(١٤) **الآلهة الممسوخة**» رواية لليلى بعلبكي، بيروت ١٩٦٠

(١٥) نجيب محفوظ في رواياته الثلاث: «**بين القصرين**» ١٩٥٦ «**قصر الشوق**» ١٩٥٧ «**السكرية**» ١٩٥٧ القاهرة.

(١٦) «**لن**»، مجموعة أنسي الحاج الاولى، صدرت عن دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠

(١٧) رواية «**قنديل ام هاشم**» ليحيى حقي، القاهرة ١٩٥٤

(١٨) مسرحية «**الفرافير**» ليوسف ادريس، صدرت عن مجلة المسرح، القاهرة ١٩٦٦

(١٩) رواية «**موسم الهجرة الى الشمال**» للطيب صالح، صدرت لاول مرة ١٩٦٧

(٢٠) قصيدة «هذا هو اسمي» لادونيس ١٩٦٩، في «وقت بين الرماد والورد» بيروت، ١٩٧١

(٢١) انظر، ادونيس، «**فاتحة لنهايات القرن**»، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ١٩٨١ ص. ٣٢١

(٢٢) ادونيس، «**الثابت والمتحول**، **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص. ١١

(٢٣) انظر مقدمة السياب لامسيته الشعرية في الندوة اللبنانية، حول دور الشاعر، حيث شبهه بالقديس يوحنا صاحب الرؤيا، مجلة شعر، السنة الاولى، عدد ٣، ١٩٥٧، ص ١١١.

كما دأب ادونيس في مقالاته الاولى على رفع هذين الشعارين، انظر تحديداً مجلة شعر، عدد ١١، ١٩٥٩. اما شعار التجربة الحضارية فقد ردده معظم جماعة شعر ولاسيما يوسف الخال، ونذير العظمة، كما ردده خليل حاوي في مناسبات عديدة.

(٢٤) سهيل ادريس، **الحي اللاتيني**، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٤

(٢٥) امين العيوطي، **الصمت والصدى**، القاهرة ١٩٧٠

(٢٦) شوقي عبد الحكيم، **احزان نوح** القاهرة ١٩٦٤

(٢٧) محمود دياب **احزان مدينة**، **طفل في الحي الغربي**، القاهرة ١٩٦٩

(٢٨) حنا مينه «**الشمس في يوم غائم**»، الطبعة الاولى، دمشق عام ١٩٧٠

(٢٩) بدر شاكر السياب، **انشودة المطر**، منشورات مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠

(٣٠) ادونيس، «**اوراق في الريح**» منشورات مجلة شعر، بيروت ١٩٥٨

(٣١) مجموعة «**لن**» ط١ بيروت ١٩٦٠، انظر طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢، ص ٥٩

(٣٢) انظر ديوان «**اوراق في الريح**» الاعمال الكاملة، طبعة ١٩٧١، ص ٢٧٣ - ٢٩٧

(٣٣) انظر، صلاح عبد الصبور، «**الناس في بلادي**» طبعة ٢، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥ ص ٢١

(٣٤) انظر يوسف الخال: **البئر المهجورة**»، في الاعمال الكاملة، دار العودة ١٩٧٩، ص ٢٠٣

(٣٥) انظر، ادونيس، «**كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل**.

(٣٦) لويس عوض، «**العنقاء او تاريخ حسن مفتاح**»، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦

(٣٧) اسعد رزوق، **الاسطورة في الشعر العربي المعاصر**، منشورات آفاق، بيروت ١٩٥٩

(٣٨) ورد في «**زمن الشعر**» دار العودة، بيروت ص ١٩

انظر كذلك كمال خير بك، **«حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»** دار المشرق، بيروت، ١٩٨٢، حيث يقول:

«يبدو قلق الشاعر العربي واضطرابه نابعين، بشكل اساسي، من انهيار البنى العتيقة لمجتمعه، ومن الفراغ الحاصل الذي تضيع فيه حدود «التماهي» على صعيد الفرد والجماعة والانتماء القومي والحضاري» ص ١٠٢

(٣٩) انظر ترجمة هذه الملحمة عن اللغة البابلية للدكتور طه باقر في **«ملحمة جلجامش»**

منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٠. والنص الذي اقتبسه هنا معدّل تعديلا طفيفاً لا يمس المعنى.

(٤٠) توفيق الحكيم، مسرحية **«اهل الكهف»**، القاهرة ١٩٣٣

(٤١) طه حسين، **«في الشعر الجاهلي»** القاهرة ١٩٢٥، اعيد نشره بعنوان **«في الادب الجاهلي»** عام ١٩٢٧

(٤٢) جبران خليل جبران، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران** المعربة عن الانكليزية، طبعة دار صادر بيروت ١٩٦٤

(٤٣) جبران، **يسوع ابن الانسان**، مصدر سابق.

(٤٤) جبران، **«رمل وزبد»** مصدر سابق، ص ١٧٣

(٤٥) علي عبد الرازق، **الاسلام واصول الحكم**، القاهرة ١٩٢٥.

(٦٤) حسين هيكل **«ثورة الادب»** القاهرة ١٩٤٨ ص ٧٨

(٤٧) يحي حقي، **«فجر القصة المصرية»** القاهرة ١٩٦٠ ص ٧٥

(٤٨) علي عبد الرازق، **الاسلام واصول الحكم**

انظر طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٢، مع دراسة ووثائق للدكتور **محمد عمارة**. **يقول علي عبد الرازق**: «... فشا بين المسلمين (...) الزعم بأن الخلافة مقام ديني ونيابة عن صاحب الشريعة عليه السلام. /كان من مصلحة السلاطين ان يروجوا ذلك الخطأ بين الناس حتى يتخذوا من الدين درعاً **تحمي عروشهم** (...) **ثم** اذا الخلافة قد اصبحت تلصق بالمباحث الدينية، وصارت جزءاً من عقائد التوحيد (...) **تلك جناية الملوك** واستبدادهم بالمسلمين (...) باسم الدين استبدوا بهم **وحرموا عليهم النظر في علوم السياسة**، وباسم الدين خدعوهم **وضيّقوا على عقولهم، فصاروا لا يرون وراء ذلك الدين مرجعاً**. (...) كل ذلك انتهى **بموت قوى** البحث ونشاط الفكر» ص ١٨١

(٤٩) انطون سعاده، **الصراع الفكري في الادب السوري**، الطبعة الاولى ١٩٤٠، انظر طبعة بيروت ١٩٧٨، وبالتحديد مقالتيه «طريق الفكر السوري» ص ٦٠، و «طريق الادب السوري» ص ٦٩. **حيث يربط التجديد في** الادب بنظر جديد الى الحياة، وبالمطامح المستجدة للشعب.

(٥٠) وقد جاء في قصيدة القاضي الفاضل:

وصل كتاب مولاي بعدما — أصات المنادي للصلاة فأعتما
فلمّا استقرّ لديّ — تجلّى الذي من جانب البدر اظلما
فقرأته — بعين اذا استمطرتها امطرت دما
وسألته — فساءلت مصروفاً عن النطق اعجما
ولم يردّ جواباً — وماذا عليه لو اجاب المتيّما

ورددته قراءة — فعوجلت دون الحلم ان أتحلّما
وحفظته — كما يحفظ الحر الحديث المكتّما

راجع نص القصيدة في «**ديوان الشعر العربي**» لادونيس، ج٣ ص ١٣٨، منشورات المكتبة العصرية صيدا - بيروت ١٩٦٨

(٥١) انطون مقدسي «**مقاربات من الحداثة**» مواقف، عدد ٣٥، صيف ١٩٧٩، ص ٢٥

(٥٢) ادونيس **ديوان الشعر العربي**، ثلاثة اجزاء، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٤ - ١٩٦٨

(٥٣) مجلة «**غاليري ٦٨**» القاهرة ١٩٦٨ - ١٩٦٩

(٥٤) مجلة «**الشعر ٦٩**» بغداد ١٩٦٩

(٥٥) مجلة **الثقافة الجديدة**، المغرب، الدار البيضاء - المحمدية ١٩٧٤ - ١٩٨٤

(٥٦) راجع، انطون مقدسي، «**مقاربات من الحداثة**» مصدر سابق ص ٢٦

(٥٧) «**الاخضر بن يوسف ومشاغله**» عنوان مجموعة شعرية لسعدي يوسف، حيث تجسد شخصية الاخضر معاناة الشاعر وحنينه وتطلعاته، بغداد ١٩٧٢.

(٥٨) «**ام سعد**» رواية في صيغة لوحات ترسم شخصية البطلة، لغسان كنفاني.

(٥٩) اميل حبيبي، «**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل**» ط١ دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٤

(٦٠) انظر افلاطون، **طيماوس**، ترجمه وقدّم له فؤاد جرجي بربارة، دمشق ١٩٦٩، الفصل الاول ص ٢٠٧ - ٢١٠

انظر ايضاً

Luc Brisson, **Platon, les mots et les Mythes**, ed. Maspero, Paris 1982, P. 162 - 164

انظر ايضا، عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، الفصل الثالث، «**المنهج الاسطوري في الشعر المعاصر**، ص ٢٢٢ - ٢٣١ ط٣، دار العودة بيروت ١٩٨١

(٦١) محمد الماغوط، «**حزن في ضوء القمر**» ط١، مجلة شعر بيروت ١٩٥٩، انظر **الاعمال الكاملة** ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٨١، ص ٢٦.

(٦٢) عباس بيضون، قصيدة «**مدافن زجاجية**» مجلة مواقف، عدد ٤٧ - ٤٨، ١٩٨٣، ص ٤٨.

(٦٣) كمال ابو ديب «**جدلية الخفاء والتجلّي**» دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨، ص ٢٧٢، انظر ايضا:
الياس خوري، «**الذاكرة المفقودة**»، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ١٩٨٢، ص ٣٩
يقول الياس خوري في مقالته «الذاكرة المفقودة» التي يقدم بها لفصل «في الثقافة العربية الحديثة».

«وفي القصيدة كمبنى، اي كعلاقات عضوية متداخلة وموحدة، ينشطر النص الشعري. فالتماسك الخارجي الذي توحي به الصورة المندمجة في الايقاع بمختلف اشكاله (التفعيلة، قصيدة النثر، مزاوجة الاوزان..) يخبىء انشطاراً داخليا، انه انشطار الرؤية نفسها. فالدعوة الى عالم متماسك يغذيه الماضي بعناصر استمراره، وتلعب الاسطورة والصورة دور وعائه الداخلي، تخفي انشطار النبوءة بالتفاصيل» و«الانشطار بين الزمن الكلي والارهاب».

انظر كذلك، كمال خيربك، «**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**»، وبالتحديد في الفصل الثاني «تفكيك الجملة المنطقية التقليدية وفوضى التركيب، ص ١٤٧، «تحدي الاعراف اللغوية»، ص ١٤٩، «وملامح جديدة في كتابة القصيدة»، ص ١٥٠

(٦٤) محمود درويش «**محاولة رقم ٧**»، الاعمال الكاملة، مصدر سابق، و «**حصار لمدائح البحر**» دار سراس للنشر تونس ١٩٨٤

(٦٥) بلند الحيدري «**حوار عبر الابعاد الثلاثة**»، مسيرة الخطايا السبع»، مصدر سابق، ص ٨٣

(٦٦) محمود درويش، «**حصار لمدائح البحر**»، مصدر سابق ص ٢١٣، ثم ص ٤٩، انظر ايضا، «**تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**» مصدر سابق، وراجع بصدد هذه المجموعة، الياس خوري، «**الذاكرة المفقودة**» مصدر سابق، ص ٢٦٩

(٦٧) يوسف حبشي الاشقر، «**لاتنبت جذور في السماء**» دار النهار، بيروت ١٩٧٢

(٦٨) صنع الله ابراهيم، «**نجمة اغسطس**»، دمشق، ١٩٧٤

(٦٩) نجيب محفوظ، **ثرثرة فوق النيل**، طبعة اولى القاهرة ١٩٦٦

(٧٠) الياس خوري «**الجبل الصغير**»، دار الاداب، بيروت ١٩٧٧

(٧١) غسان كنفاني، «**ما تبقى لكم**»، طبعة اولى بيروت ١٩٦٦

(٧٢) ابراهيم اصلان «**بحيرة المساء**»، القاهرة ١٩٧١

(٧٣) محمد خضير، **في درجة ٤٥ مئوي**»، بغداد ١٩٧٨

(٧٤) عبد الكبير الخطيبي، «**الاسم العربي الجريح**»، ترجمة محمد بنيس، دار العودة بيروت، ١٩٨٠

(٧٥) ادونيس، «**المسرح والمرايا**» بيروت ١٩٦٨، انظر الاعمال الكاملة ط٢ ص ٤٠٥

(٧٦) جمال الغيطاني «**اوراق شاب عاش منذ الف عام**» قصة «هداية اهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة» و«كشف اللثام عن اخبار ابن سلام»، كتاب الطليعة، القاهرة ١٩٦٩

(٧٧) امل دنقل «**العهد الآتي**» مصدر سابق ص ١٠

(٧٨) توفيق صايغ «**ثلاثون قصيدة**» بيروت ١٩٥٤

(٧٩) سمير الصايغ «**مقام القوس واحوال السهم**» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١

(٨٠) انظر، ادونيس «**تأسيس كتابة جديدة**» مجلة **مواقف** الاعداد ١٥، ١٦، ١٨/١٧، ١٩٧١
ومحمد بنيس، «بيان الكتابة» مجلة الثقافة الجديدة العدد ١٩، ١٩٨١

(٨١) ادونيس «**قبر من اجل نيويورك**» نشرت للمرة الاولى في عدد مواقف ١٥، ١٩٧١، وهو العدد الذي بدأ فيه ادونيس سلسلة مقالاته حول «تأسيس كتابة جديدة».

(٨٢) محمد بنيس، «**هكذا كلمني الشرق**»، انظر مجلة الثقافة الجديدة، عدد ١٩، ١٩٨١، وهو ايضا العدد نفسه الذي ظهر فيه «بيان الكتابة» للشاعر.

(٨٣) عرض سمير الصايغ مجموعة من اللوحات الخطية تحت عنوان «تجليات خطية، مالا يكتب مالا يقال»، قاعة اليسار بيروت ١٩٨٤/٥/٣

الشكل والاسلوب

دراسة مقارنة

جودت فخر الدين

أولت النظريات الحديثة اهتماما كبيرا للاسلوب، حتى ان علوما ونظريات نشأت حوله سميت بالاسلوبيات. ذلك ان الاسلوب قد نظر اليه حديثا كمجسد لما هو خاص في الادب (او الفن عموما)، تقاس به درجة الانحراف او الابتعاد عما هو عام وشائع. لذلك، سوف نعرض في هذا الفصل، للاسلوب وعلاقته بالشكل، في الاسلوبيات الحديثة اولا، ومن ثم في النقد العربي حيث الاسلوب ماثل كمصطلح نقدي، خلافا لما قلناه بشأن الشكل والمضمون.

مهما تعددت التعريفات وتنوعت، يمكننا القول ان الاسلوب في الفن يقصد به الطريقة في اظهار العمل الفني الى الوجود، واذا كانت اللغة مادة الادب، فأن الاسلوب في الادب هو كيفية استخدام اللغة.

قبل ظهور علم الاسلوب الحديث او الاسلوبية Stylistique كان يرى الى الاسلوب في اطار البلاغة الكلاسيكية ذات الاصول اليونانية، التي تقومه انطلاقا من تحديدها لغاية الادب، بتعبير آخر، كان مفهوم الاسلوب متحدرا من مفهوم وظيفة الادب، وبالتالي كان مرتبطا بمفهوم النوع الادبي، او بالاحرى كان الاسلوب محكوما بالنوع. فالشعر له اسلوبه كما للرواية اسلوبها، وكذلك للقصة، وللمسرحية... الخ. لقد كانت البلاغة الكلاسيكية في رؤيتها الى الادب كمهنة، تحديدية، غائية Finaliste، معيارية Normative كانت ترى في العمل الادبي فنا خطابيا يتحدد شكله على ثلاثة مستويات: اختيار الموضوعات او الافكار، وتأليفها، واستعمال الصور البلاغية. وقد اقتصر الاسلوب على المستوى الثالث اي انه عُرف بكونه اتقانا لذاك الاستعمال.[١]

واجهت الاسلوبية الحديثة المفهوم البلاغي للاسلوب بكونها تنطلق من العمل نفسه، وليس من معايير مسبقة، او من رؤية جاهزة لوظيفة الادب. فالعمل الادبي بالنسبة اليها هو استخدام خاص للغة، هذا الاستخدام يعكس شخصية الاديب انه الكلام الذي يتصف بالفردية، ازاء الصفة الجماعية او المشتركة للغة حسب سوسير في تمييزه للغة عن الكلام[٢]. لذلك فقد قام مفهوم (الاسلوب هو

الشخص، (Le Style est L'homme) في النظريات الحديثة مقام المفهوم البلاغي، فجعل الابتكار والفرادة (Originalité) مكان التقليد واتقان المهنة. نادى بحرية الكتابة بدل الاحكام المطلق للقواعد والانماط والانواع.

الا ان هذا المفهوم عام، قليلا ما يؤدي الى الوقوف على خصائص الاسلوب، او يساعد على محاولة التعرف على ماهيته، وعلاقته بغيره من المصطلحات الاخرى التي لا نملك لدى استعمالها سوى الاكتفاء بمدلولات مؤقتة لها، لانها تفلت من التعريفات النهائية جميعا، وتتداخل بعضها ببعض، كالشكل والمضمون، والبنية.... الخ.

قامت الاسلوبية على رؤية البلاغة في الاطار المعرفي للالسنية اولا، وثانيا على التوفيق بين الالسنية والنقد الادبي، ولم تكن في ذلك واحدة بل كانت اسلوبيات متعددة. هناك الاسلوبية الوصفية Descriptive التي اسسها شارل بالي Bally وتقوم على دراسة الصور عبر تحليل جذري لوظائف الكلام، تحليلا لا ينطلق من الاعتراف بالنموذج او المثال كما هي الحال في البلاغة القديمة بل يقوم على فهم متطور للكلمة كعلامة متعددة القيم Signe Polyvalent، منها ما هو ذاتي متعلق بطبيعتها بشكلها كدال، ومنها ما ينتج عن الاستعمال. لقد دعا بالي في نظريته حول مردودات او تأثيرات الاسلوب Effets du Style الى البحث عن الامكانيات والبواعث الاسلوبية في اللغة، اراد ان يبحث عن هذه البواعث والامكانيات وراء كل صوت او كلمة او تركيب [٣].

«لقد حاول شارل بالي ان يجعل من الاسلوبيات فرعا من فروع اللغويات، غير ان للاسلوبيات، اكانت علما مستقلا ام لا، مشكلاتها الخاصة المحددة، يعود بعضها - كما يبدو - الى الكلام البشري كله، فالاسلوبيات، اذا تصورناها بهذا المعنى الواسع، تستقصي كل الصنعات التي تهدف الى غاية تعبيرية معينة، وبذلك تضم اكثر بكثير من الادب والبلاغة» [٤].

اضافة الى اسلوبية بالي، هناك ايضا الاسلوبية الوظيفية - Le Fonctionnel والاسلوبية التوليدية Génétique. ولما كنا لا نقصد الى عرض ما جاءت به كل هذه الاسلوبيات، فاننا نكتفي بالاشارة الى «انها تشترك في اتخاذ النص المرجع الاول للدراسة الاسلوبية، وتعده كلاما يدرس انطلاقا من اللغة كمعيار معجمي وقواعدي يشكل النص انحرافا عنه بهذه النسبة او تلك [٥]».

الا اننا سوف نأتي على بعض الآراء المهمة التي تضمنتها بعض هذه الاسلوبيات، تقريبا لما نرمي اليه من ايضاحات حول قضية الشكل والاسلوب.

يعد بيار جيرو Giraud فاليري وسبتزر Spitzer وباشلار Bachelard ممهدين للنقد الحديث، تندرج آراؤهم في سياق الاسلوبية التوليدية، التي ترى ان العمل الادبي، وان كان على ارتباط وثيق بالظروف والمؤثرات المحيطة به، هو تعبير عن تجربة فردية، وبالتالي فان الاسلوب شخصيا كان ام جماعيا، يجب ان يستقرأ من العمل، او الاعمال الادبية.

يقول فاليري: «خالق العمل ليس حياة المؤلف بل عبقريته او رؤياه Esprit»[٦]. اما الاسلوب بالنسبة الى سبيتزر فهو «تعبير عن الشخص او المجتمع او العصر، لان هناك اساليب فردية واساليب جماعية. الاسلوب (اي الشكل) يعبر عن نمط الحياة، عن المثال الجمالي او الاخلاقي لمنشئه»[٧].

وهكذا يطابق سبيتزر بين الاسلوب والشكل في التعبير الادبي عن نمط الحياة، الا ان هذا التعبير - لديه - ابتعاد عن الاستعمال العادي للغة، كيفية في التكلم، انحراف اسلوبي»[٨]. هذا التطابق بين الاسلوب والشكل الذي يقره سبيتزر ليس الا تبسيطا لقضية العلاقة بينهما وطرحا لاشكالية جديدة حول كون الشكل فرديا ام جماعيا، وحول الاثر الاجتماعي في نشوء اسلوب ما اوشكل ما. هذا الاثر الذي يراه فيشر حاسما اذ يقول: «ان تحليل الاسلوب، مهما كان ذكيا ونقيا في معالجة القضايا والتفاصيل الخاصة. يبقى عرضة للفشل، اذ لم يعترف بان المحتوى (اي العنصر الاجتماعي في نهاية الامر) هو العامل الحاسم في تشكيل الاسلوب في الفن»[٩].

على اي حال، يرى سبيتزر انه ينبغي دراسة اسلوب العمل الادبي تبعا لانحرافه عن اللغة كما تستعمل في العادة، وذلك للكشف عن بنيته الخاصة فكما يقول «نصل الى مركز العمل، عبر احدى تفصيلاته التي يمكن عدها سمة اسلوبية، اي وجها خاصا للكتابة التي تقع على مسافة من الاستعمال العادي للغة فانطلاقا من هذا الانحراف (الفردي)، تكون بنية العمل قد نشأت شيئا فشيئا»[١٠]، ثم ان سبيتزر يشير الى قضية جديرة بالانتباه، هي الاسلوب الجماعي، فالاسلوب قد يكون خاصا بكاتب او بعمل ادبي معين. «وقد يظهر الاسلوب وكأنه نظام لغوي متفرد للعمل الادبي او لمجموعة من الاعمال»[١١].

اما باشلار فيرى ان لكل شخص تجربة خاصة حيال ما يسميه بالمواد - الام Substances-mères يتعامل معها بحميمية خاصة ويكون واعيا بنسبة او بأخرى عندما يلحق بها قيمة تجعلها كائنة في تمثيلات او رموز خاصة، ويأخذ مثالا على هذا: القبرة، ذلك العصفور الذي يتناوله الشعراء بكثرة، فيورد بعض ما قيل فيها: يقول ميشليه Michelet انها تحمل الى السماء فرح الارض. وادولف ريسيه انها لون اللا نهاية. وشللي Shelley انها فرحة بلا جسم، ليجد كيف تصبح القبرة عصفورا لم يره احد، تتحول الى رمز، رمز لتجربة شخصية.[١٢]

لذا، يربط باشلار التحليل الاسلوبي بالتحليل النفسي سبرا لاغوار التجربة الفردية متأثرا بفرويد ويونغ[١٣].

اما الاسلوب بالنسبة الى ريفاتير Riffaterre، ليفان Levin، وروويه Ruwet وغيرهم، «فيتحدد ببنية النص، اي بشبكة العلاقات بين الكلمات، التراكيب، الصور، والاوزان، داخله. فظاهرة الاسلوب عندهم ترتكز على موقع الكلمة في النص وليس على قيمتها المسبقة في اللغة»[١٤].

هنا، نجد لزاما علينا ان نحاول ايضاح ما يقصد عادة بالبنية، عسى ان يكون في ذلك توضيح

وما تلك البنية، كما يقول تودوروف، الا مجموعة القوانين العامة التي يعد العمل الادبي او النص نتاجا لها، ويمكن استخلاصها من داخل النص ذاته. لذلك فأن دراسة النص هي - على نحو ما - بحث عن بنية مزدوجة: بنية النص (الخاصة) وبنية الادب (العامة) فيا هي قبل كل شيء بحث عن (ادبية) النص كما يعبر جاكوبسون. اما تلك البنية الخاصة فلا تختلف فيما يبدو عن الاسلوب كما يورد تودوروف نقلا عن باختين: «كل عضو في جماعة ناطقة، يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين، ويتلقاها باصوات الآخرين، منطوية على اطوات الآخرين، كل كلمة في نصّه، تأتي من نص آخر، مطبوعة بطابع غيره، فكرته لا تلاقي الا كلمات قد استعملت سابقا»(٢٢). لذلك فان كتابة النص تعني بالنسبة لاي كاتب ان يختط طريقه الخاص، ان يمتلك اسلوبه الخاص. يقول باختين Bakhtine: «في كل اسلوب جديد، يعاني كل عنصر (او كل كلمة) صراعا داخليا، صراعا ضد اساليب الآخرين، ضد نفسه في اساليب الآخرين، وبالتالي يكون مصحوبا بانحراف صريح»(٢٣).

تنشأ البنية الخاصة للنص اذا من بين الاحتمالات الكثيرة التي يمكن للبنية العامة (بنية اللغة أو الادب) ان تتجلى من خلالها عندما يبدأ الكاتب بشق طريقه الخاص. الا ان هذه البنية ليست واحدة، بل هي بنيات عديدة قد تطغى احداها على الاخرى. ولكن، ما تلك البنيات العديدة؟ يقول تودوروف: «يمكن لكل نص ان يتجزأ الى وحدات صغرى Minimales وتسمح لنا انماط العلاقات القائمة بين الوحدات ان نفرق بين بنيات النص العديدة»(٢٤) ويورد تمثيلا على ذلك نموذجين من نماذج تنظيم العناصر الموضوعاتية Thematiques في النص، نقلا عن توماشفسكي Tomachevski: «فتنسيق هذه العناصر اما ان يخضع لمبدأ السببية Causalité بانضوائها في تسلسلية معينة، واما ان يكون تتابعا لا تحكمه اية سببية داخلية»(٢٥). وقد سمي الاول بالتنظيم الزمني المنطقي والثاني بالتنظيم المكاني»(٢٦).

من جهة اخرى، يقول رولان بارت Roland Barthes: «ان اللغة ليست زادا من المواد بقدر ما هي افق»(٢٧) جاعلا الكتابة «واقعا شكليا يوحّد بين اللغة والاسلوب»(٢٨) مبينا بذلك ارتباط البنية الخاصة لاي نص ببنية اجتماعية - تاريخية، اذ «تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لان اللغة لا تكون بريئة قط، فالكلمات لها ذاكرة ثانية، تمتد بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة، تدقيقا، هي تلك التسوية ما بين حرية وذكرى هي تلك الحرية المتذكرة بقوة»(٢٩).

الكتابة عند بارت تفاعل بين معطيين سابقين: اللغة والاسلوب: «ان اللغة والاسلوب معطيان سابقان على كل اشكالية للغة الخاصة»(٣٠) ولذلك فان الكتابة مرتبطة بذات متميزة عن الذات الفردية هي الذات التاريخية، هكذا اقام بارت تحليله للكتابة في تماسها وتشابهها مع التاريخ، «الكتابة هي اساسا اختلاق الشكل، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب ان يموضع داخله (طبيعة) لغته»(٣١)

في البنيوية التوليدية، تتولد بنية النص الادبي من بنية اشمل هي بمثابة وعي جاعي يطلق عليه، غولدمان اسم «رؤية العالم» يجعله خاصا بالطبقة الاجتماعية التي تنتج داخلها الاعمال الفنية المقصودة بالدراسة. كما يجعلها بنية متوسطة ما بين الاساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والانساق الفنية والادبية التي تحكمها تلك الرؤية. «واهم خاصية لذاك الوعي انه موجود في الطبقة وبها، بمعنى انه لا يمثل كيانا انطولوجيا منعزلا، بل يمثل كيانا قارا في (الوعي الفردي) لكل افراد الطبقة» (٣٢)

فالبنيوية التوليدية اكدت على وجود الذات الفردية غير منفصلة عن الذات التاريخية المجاورة للفرد، والاخيرة في نظرها هي العنصر الفعال في البنية (بنية العمل الفني) والفاعل الذي يحدد وظيفتها. «ان العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الادبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الانساني عموما وانما تتصل بالابنية العقلية اساسا»(٣٣). والبنية العقلية لا يمكنها ان تكون الا نتاج تجربة جاعية. «ان تجربة الفرد الواحد اقصر بل أضيق من ان تخلق مثل هذه البنية العقلية، اذ لا بد لهذه البنية ان تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الاشخاص يجدون انفسهم في موقف مماثل، اي تكون البنية نتيجة لعدد من الافراد يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة، تعيش فترة طويلة، وبطريقة مركزة، سلسلة من مشكلات تسعى لايجاد حل دال لها، ومعنى ذلك ان الابنية العقلية او ابنية المقولات الدالة اذا استخدمنا مصطلحا اكثر تجريدا، ليس ظواهر فردية وانما هي ظواهر اجتماعية» (٣٤).

الا ان هذا كله لا يلغي فاعلية الذات الفردية «فالبنيوية التوليدية كمنهج تؤكد ان البنية ليست كيانا منغلقا يسجن الانسان او يستبعده من التاريخ ليحل محله شكلانية مطلقة بلا مضمون او معنى او وظيفة او ذات، بل يؤكد المنهج على العكس من ذلك، البنية من حيث هي خاصية مميزة لنشاط فاعلية خلاقة تصنع النسق وتخلق الانظمة في حركتها التاريخية، اي في ممارساتها الدالة» (٣٥)

بعد هذا العرض، يمكننا القول ان بنية النص تنشأ من عملية اختيار للمادة اللغوية، واستعمالها استعمالا خاصا ينأى بها قليلا او كثيرا، عن طريقة استعمالها الشائعة او المعروفة، او بتعبير آخر ينحرف بها عن نماذج الاستعمال المتداولة، «ويرى كثير من المؤلفين في الاسلوب نتاجا لذلك الاختيار كما يراه آخرون في الانحراف عن النموذج» (٣٦)

الكلام كما يعبر جاكوبسون، هو اختيار لاشكال لغوية، تنضوي في النص بنقل العلاقة من محور الانتقاء الى محور التركيب، ويجب - حسب جاكوبسون - النظر الى بنية النص على هذين المحورين (٣٧).

فقد يجد الكاتب نفسه امام طرق عديدة للتعبير عن الشيء نفسه، ذلك ان اللغة كنظام من العلامات تمنحه اكثر من امكانية، تضعه امام احتمالات كثيرة، وهنا تقع قضية الاسلوب، «اذا كانت هناك طرق متعددة لقول الشيء نفسه، يجب ان تكون هنالك واحدة اكثر استعمالا او اكثر الفة،

ومن هنا مفهوم النموذج الذي تمثل الاستعمالات المختلفة بالنسبة اليه انحرافات معينة.(٣٨)

وهنا، قد يكون المعيار كميا Norme quantitative كالاستعمال الاكثر تكرارا، او كيفيا Norme Qualitative كالاستعمال الاكثر ملاءمة لبنية النظام (اللغة)، وان كان هذان المعياران يتحدان في معظم الحالات(٣٩). وفي هذا المجال تعتمد دراسة الاسلوب على طرق احصائية لتقدير الانحراف الخاص بالنص موضوع الدراسة.

يوضح رولان بارت في كتابه «درجة الصفر للكتابة» نقاط التعارض بين الكتابة والاسلوب، فالكتابة عنده تعني بالنسبة الى الكاتب نهوضا بأعباء (الجمالي) و (الثقافي) لدى جماعة او حزب او مدرسة، تعني اعلانا عن انتماء الى ايديولوجيا، فالكتابة تظهر وكأنها بلاغة الجماعة، انها ذات اصل جماعي ثقافي، بينما الاسلوب شخصي، اصله في طبيعة الكاتب وتجربته. انه حسب بارت «نظام كلام مكتف بذاته (autar cique) لا يصدر الا عن الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب».(٤٠)

«فالاسلوب ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته»(٤١) كأنه، في نظر بارت، تذبذب الكاتب حيال المجتمع «إنه روعته وسجنه، انه عزلته ولان الاسلوب غير مبال بالمجتمع وان كان شفافا تجاهه، ولانه مسعى مغلق للشخص، فإنه لا يكون قط، نتاج اختيار او تفكير في الادب، انه الجانب (الخصوصي) في (الطقوسي) ينبثق من الاعماق الميثولوجية للكاتب وينتشر خارج مسؤوليته».(٤٢)

يعرض جيرو لآراء بارت ولآراء اخرى حول هذه المسألة فجول رنار Jules Renard مثلا يتكلم على كتابة فنية Ecriture artiste يراها طريقة خاصة بالجماعة، اي نمطا، مدرسة، كما ان مارلو Marlaux يرى في الكتابة نمطا في تمثل العالم بينما يعكس الاسلوب تصورا او ادراكا(٤٣) ليقدم بعد ذلك رأيه في ما يتعلق بثنائية الكتابة والاسلوب كما يلي: «الكتابة - ويربطها بالبلاغة - تطرح قضية الاستعمال الخاص للغة في مقابل الاستعمال المشترك او العام. الاسلوب - ويلحق به صفة الشخصي او الفردي - يطرح قضية الحرية وخلق الطرق الجديدة في التعبير»(٤٤) ثم ينطلق جيرو من قول بيفون Buffon (الاسلوب هو نظام الافكار وحركتها) ومن مقولة مارلو (الاسلوب ادراك للعالم) ليقول: «المشكلة هي في معرفة ما اذا كان الاسلوب شكل التعبير ام شكل المحتوى او بتعبير آخر هل هو شكل الشكل ام شكل المضمون». هنا يستدرك جيرو بالقول: «ان هذه المشكلة ليست مطروحة، فكل نص يتمتع بازدواجية شكلية، فشكل التعبير متعلق بشكل المحتوى، وهدف الاسلوبية تحديد طبيعة هذه العلاقة»(٤٥).

الى هنا، نستطيع ان نتبين مما تقدم من كلام على اللغة والبنية والكلام كيف وجهت الالسنية البنيوية الاسلوبيات، الى دراسة الادب كنوع خاص من التواصل اللغوي. «خاص هي الكلمة - المفتاح لانها تشير الى خصوصية الوظيفة الادبية التي تقتضي خصوصية في الشكل هي الاسلوب».(٤٦)

«خاص» هي الكلمة - المفتاح من وجهة نظر اسلوبية، اي من ناحية البحث في الاسلوب، الا انها لا تقدم جديدا على المستوى النظري، على مستوى التحديد النظري للاسلوب، أليس مسوغ الادب في كونه خاصا؟ أليس في كونه ذا شكل خاص؟ اذن فما الاسلوب ازاء هذا الشكل الخاص؟

اليس هو نفسه؟ واذا قلنا ذلك، فما عسانا نقول بالنسبة الى البنية الخاصة؟ بنية العمل الادبي.

من ناحية ثانية، هل يتحدد اسلوب العمل الادبي تبعا لوظيفته؟ (هذا ما تقول به البلاغة الكلاسيكية انطلاقا من نظرية الانواع الادبية) ام العكس؟ هنا، نستطيع القول ان الاسلوبيين والرمزيين من قبلهم، قد رأوا ان الوظيفة الادبية لا تنتج النص (شكله او اسلوبه او بنيته) بل تترتب عليه، اي تنتج عنه.

لذا، لا يمكننا النظر الى الاسلوب كخصوصية ادبية الا اذا اخذنا بمقولة الانحراف عن العادي او المألوف اللغوي، اي انه لا يمكننا البحث عن هذه الخصوصية انطلاقا من نظرية جاهزة في الانواع. تقتضي اسلوبا معينا للشعر ـ، واسلوبا آخر للرواية، او للقصة، او للمسرحية... الخ، فالاسلوب ليس صفة او خاصية للنوع وانما هو ((نـوعيـة))، وبالتالي فالاساليب تتنوع وتختلف بتنوع واختلاف الاعمال الادبية (او النصوص). وهنا سوف لا نقبل القول ان الاسلوب شيء يضاف الى الشكل والمضمون، او الى الصوت والمعنى، الا اذا اردنا عد الظاهرة الادبية تركيبا آليا لعناصر جزئية لها وجود مسبق يحدد استقلالية كل منها.

لهذا، سوف نحاول استنادا الى كل ما تقدم، استخلاص ما يجمع او يفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة: الشكل، البنية، الاسلوب. وسنسعى في ما يلي الى محاولة التفريق بين مستويين لكلامنا: مستوى الادب بعامة، ومستوى النص الادبي بخاصة.

اذا قلنا بوجود بنية عامة للادب، هي مجموعة العلامات والعلاقات والقواعد والقوانين المنتقاة من بنية اشمل هي اللغة، مرتبطة بسائر البنى الاجتماعية الاخرى، ويشترك في عملية الانتقاء هذه جميع الافراد المصطلعين بالادب من كتاب ومتذوقين في جماعة معينة. فإن لكل نص ادبي بنية خاصة هي عبارة عن انتقاء ثان خاص بالاديب الذي يسعى في اختيار استعمالاته وتراكيبه الابتعاد قدر المستطاع عن الشائع والمعروف الذي تتسم به البنية الادبية العامة.

هذا الانتقاء الثاني، سوف ينبثق منه الشكل الخاص الذي لا يقوم الا بقيام النص، فكل عمل ادبي له شكله، حتى لدى الكاتب الواحد، ان كل مباشرة في كتابة نص ما، هي مباشرة في خلق شكل جديد، لم يسبق له ان تحقق من قبل، ذلك ان استخدام اللغة لا يمكن له ان يتكرر مرتين بالطريقة ذاتها، كما انه لا يمكن اللعب بالشطرنج مرتين متشابهتين تماما (هذا اذا اردنا الرجوع الى تشبيه سوسير اللغة بلعبة الشطرنج).

الى الآن، يمكننا القول ان الشكل اخص من البنية بالنسبة الى نص ما. اذ البنية (الخاصة) نتيجة اختيار واحد بينما الشكل (الخاص) نتيجة اختيارين اثنين. ولكن، كيف ننظر الى خصوصية الشكل؟ من خلال الاسلوب، لانه هوالشخص، هو الطريقة الشخصية في كتابة النص. اذن، فلنعرف الاسلوب بأنه خصوصية الشكل ولنقـل بالتالي انه اخص من الشكل، فيصبح السلم التراتبي من العام الى الخاص، في مستوى النص الادبي على الوجه التالي (بنية ــــ شكل ــــ اسلوب) مع الاشارة الى ان هذا كله،

ليس الا افتراضا تبسيطيا، لان، الاختيارات او الانتقاءات العديدة المشار اليها اعلاه، ليست في الحقيقة، الا اختيارا واحدا، فعملية الكتابة ليست الية بحيث تنشأ البنية، ثم يتبعها الشكل معتمدا على الاسلوب، كما ان عملية الاختيار ليست واعية، بل ملتحمة بتجربة الكاتب الذي ينشىء النص دون الالتفات الى الابعاد النفسية لهذا الانشاء فالبنية والشكل والاسلوب تعني بالنسبة اليه شيئا واحدا.

والشكل شأن البنية، يمكنه ان يكون عاما في مستوى الادب، عندما يكون مجموعة من الخطوط النظرية العامة تتحكم بكتابات جماعة معينة او حقبة معينة. (كما هي الحال مثلا بالنسبة لنظرية عمود الشعر في النقد العربي، التي يمكن عدها تصورا لشكل عام للشعر، تتحدد من خلاله المزايا الاساسية للقصيدة، هذه المزايا تشكل نموذجا على الشاعر تمثله). في هذه الحالة، يبقى ان الاسلوب هو الذي يميز بين شاعر وآخر. ولكن، ما قولنا في الاسلوب الجماعي؟ الا نتكلم احيانا عن اسلوب لمدرسة او تيار؟ عن اسلوب لحقبة او عصر؟ لا يخفى هنا، ان القول بأن اسلوباً ما ساد او يسود هذه المرحلة او تلك، عند اعضاء هذه المدرسة، او في اعمال ذاك الكاتب، ليس الا استقراء لخصائص او ملامح عامة، توحي بها الاعمال الادبية المقصودة دون حاجة كبيرة الى التحليل الداخلي للنصوص بحثا عن فروقات لا بد من وجودها بين استعمالات متعددة للغة، كما ان هذا الاستقراء قد يعتمد في حالات معينة على جوانب ضيقة او محددة لتلك الاعمال، وكل حكم كهذا ينظر في العادة الى الظروف الاجتماعية والتاريخية المحيطة بالظاهرة الادبية المعنية.

وهكذا، قد يتحول المصطلح الاشد خصوصية (الاسلوب) في حالات معينة الى المصطلح الاشد عمومية. كما ان الشكل والبنية، هما الآخران، يتراوحان ما بين الخصوصية والعمومية، تبعا لتلك الحالات المعينة التي تتحدد وفقا للمنطلقات التي يتم منها النظر الى هذه المصطلحات، وتبعا لمستويات هذا النظر (مستوى الادب ومستوى النص مثلا). وبذلك لا تنفك مدلولاتها متشابكة متداخلة بعضها ببعض. ولا يسعنا، بالنسبة الى نص ادبي انتهى صاحبه من كتابته، ان نفرق بين بنية او شكل او اسلوب. وكل تفريق او تمييز ليس في النهاية الا تبسيطا منهجيا.

مها يكن، يمكن ان نستخلص مما تقدم ان الاسلوب قد عد، في النظريات الفنية بعامة، والحديثة منها بخاصة، الصق ما يكون بالشاعر، اي اكثر عناصر الشعر تعبيرا عن فردية الشاعر، عن تجربته الذاتية، انه بتعبير آخر، انبثاق من الذات الفردية وبحث عنها، عن اختلافها وتميزها داخل الذات الجماعية.

والآن كيف رأى النقاد العرب الى الاسلوب، خاصة، ومعلوم انهم تناولوه بالكلام، او قصدوا اليه بمصطلحات كالصياغة، او التصوير، او الديباجة.

لنقرأ هذا النص للقاضي الجرجاني:

«لما ضرب الاسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي الى القرى، ونشأ التأدب والتظرف، واختار الناس من الكلام ألينه واسهله وعمدوا الى كل شيء ذي اسماء كثيرة، اختاروا احسنها سمعا، والطفها من القلب موقعا، والى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على اسلسها، واشرفها... وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل، حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم

الركاكة والعجمة، واعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الاخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنّة واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ما امكن، وكسوا معانيهم الطف ما سنح من الالفاظ فصارت اذا قيست بذلك الكلام الاول، يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فاذا افرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا، رشاقة ولطفا، فاذا رام احدهم الاغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء، لم يتمكن من بعض ما يرومه الا بأشد تكلف واتم تصنع، ومع التكلف المقت، وللنفس مع التصنع نفرة، وفي مقاربة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق، واخلاق الديباجة»(٤٧)

يتضح لنا اولا ان الشعر المحدث كان يقاس، في النقد، على كلام اول، قد يكون الوحي، او الشعر القديم، وثانيا ان اثر التحضر، الذي هيأت له الفتوحات الاسلامية، يمكن تبينه في التكلف الذي يقع فيه الشعراء لدى احتذائهم بالقدماء وثالثا ان الديباجة لا تستقيم الا مع الطبع الذي يعكس في الحقيقة نهجا ثانيا في التعبير والتفكير على السواء.

ويورد ابن رشيق في كلامه على النظم ما يلي: «قال ابو عثمان الجاحظ: اجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه افرغ افراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان(٤٨)واذا كان الكلام على هذا الاسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فاذا كان متنافرا متباينا، عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء» (٤٩)

من شأن الاسلوب - كما يرى ابن رشيق - ان يجعل الشعر سهلا على الحفظ، وفي هذا، تكمن اهميته، ذلك ان الشعر كان يعد مصدر معرفة ثانية الى جانب الوحي، مصدر المعرفة الاولى. وكان عليه القيام بدور المروج للافكار، وبالاخص عند المعتزلة ومنهم الجاحظ، ولذا، كان على الاسلوب وما يتصل به من سبك، او افراغ، تجاوز الشاعر او الذات الفردية، نظرا لارتباطه برؤيا جماعية.

اما الناقد الذي اسهب الكلام على الاسلوب، فهو حازم القرطاجني اذ جعل القسم الثالث والاخير من كتابه «منهاج البلغاء وسراج الادباء» خاصا به. الا انه، هو الآخر، قد ربطه بالاغراض او المقاصد التي يختص كل منها بمعان معينة معروفة لدى الجمهور يسميها حازم بالمعاني «الجمهورية»، وليس كلامه على الطريقة (او الاسلوب) كلاما على خصوصية في بنية التعبير، بل على ما يجب التزامه وفقا لمقتضى الحال، اي انه ليس الا كلاما على المذهب «فالشعر ينقسم اولا الى طريق جد وطريق هزل. وله قسمة اخرى من جهة ما تتنوع اليه المقاصد والاغراض. فاما طريقة الجد فهي مذهب في الكلام تصدر الاقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى الى ذلك. واما طريقة الهزل فأنها مذهب في الكلام تصدر الاقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى الى ذلك.(٥٠)

يسهب حازم كذلك في الكلام على ما يجب ان يتوفر بالاساليب الشعرية لكي تكون ملائمة للنفوس او منافرة لهـا، ويلحق في ذلك الاسلوب بالمعنى «فالاسلوب هيأة تحصل عن التأليفات

المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية»(٥١). وفي هذا دليل على الآلية التركيبية التي يسم بها حازم التأليف الشعري، حيث يصبح هذا الاخير عبارة عن مجموعة من التأليفات، وتصبح القصيدة ذات بنية ملفقة او مصطنعة، عبر ترتيب الفصول بحسب الاغراض، التي تصنف المعاني تبعا لها، وضمها الى بعض بما يسميه حازم الاسلوب «فلما كان الاسلوب في المعاني بازاء النظم في الالفاظ، وجب ان يلاحظ فيه من حسن الاطراد، والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة الى جهة والصيرورة من مقصد الى مقصد، ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات الى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة»(٥٢).

لم ير حازم الى الاسلوب طريقة خاصة في التصرف باللغة، لم يره خلقا لعالم لغوي خاص، ينطوي على المعاني والآفاق التعبيرية الخاصة، وهو في ذلك، كغيره من النقاد، باستثناء عبد القاهر الجرجاني، الذي تفرد بالاشارة الى كيفية التعبير، خصوصية اولى للنظم عبر كلامه على معاني النحو، تلك المعاني التي ليست الى نهاية بل هي على العكس من ذلك، لا تكف عن منح الشاعر او الكاتب فرصا للتميز. ولكن الثغرة في نظرية النظم عند عبد القاهر تأتي من ناحية اقراره باولية المعنى وتبعية اللفظ له، الا ان رؤيته الفذة لعملية التأليف الشعري تكمن في قوله بتغير المعنى تبعا لتغير اللفظ، او بالاحرى تبعا لكيفية التصرف بمعاني النحو. بكلمة اخرى، اكد عبد القاهر على كيفية القول اضافة الى غايته التي عدها النقاد الآخرون معيارا، اولا واخيرا. بهذا يكون عبد القاهر قد تفرد بالحاق الاهمية في النظم بالطريقة اي الاسلوب.

لا يمكننا الاخذ بآراء عبد القاهر طابعا للنقد العربي، بل علينا تقديرها علامة فارقة في محيط متجانس من الآراء التي شكلت هذا النقد، الذي لم ير من خلال نظريته الشكلية (عمود الشعر) الى الاسلوب الا متصلا بالثوابت الاساسية للنظرية (عناصر المعنى، والمبنى) في محاولة للتقرب (بدل التحرر) منها. انه الاحتذاء بدل الانفلات، حتى ان الاساليب البيانية والبديعية التي عدت في النقد العربي مظاهر تزيينية، قد نظر اليها في هذا النقد، وسائل تستعمل في خدمة المعنى، ولا يسمح لها بتخطي حدود مرسومة، اذ ان هذا التخطي من شأنه ان يؤدي الى الاغراب وان يعكر صفاء الذوق.

لذلك حدد النقد فضاء لهذه الاساليب، عليها الانضواء فيه، فأريد مثلا للتشبيه ان يكون مصيبا، وللاستعارة ان تكون قريبة، وللبديع الا يكون مقصودا بذاته. وبسبب من مقتضيات كهذه عد ابو تمام عند اكثر النقاد غريبا موغلا في المحسنات، والغرابة في النقد العربي تناقض المألوف، وتعمل على افساد الذوق، اذ ان الذوق لم ينظر اليه متعددا بتعدد الاشخاص، بل انه، هو الاخر، كان يتصل في غالبية النقد، بالجماعة، اي انه كان ذوقاً عاما، يعبر عما هو مشترك مركوز في طباع الناس.

هكذا يبدو لنا ان (عمود الشعر) من حيث هو نظرية شكلية اراد للخاص في الشعر ان يكون منضويا في العام، او بتعبير آخر، ان يكف عن كونه خاصا في انضوائه هذا. حتى الاسلوب الذي هو معيار التمايز بين الشعراء اراد له ان يكون منوالا في التأليف، يتحصل بالتعلم والجري على سنن

معروفة، وهذا التقويم للاسلوب الذي نجده ماثلا عند اغلب النقاد، لخصه ابن خلدون في كلامه على صناعة الشعر ووجه تعلمه كما يلي:

«لنذكر مدلول لفظة الاسلوب عند اهل هذه الصناعة وما يريدون بها في اطلاقهم فاعلم انها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب او القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الاعراب، ولا باعتبار افادته اصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه، الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وانما ترجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من اعيان التراكيب واشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب او المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان، فيرصها رصّا، كما يفعله البناء في القالب او النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، كان لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على انحاء مختلفة (٥٣).

الاسلوب اذا كسب، لا طريقة في الخلق، انه تعلم وارتياض يتحصل بها القالب الذهني الذي يبنى فيه الشعر، ويعد الخروج منه فسادا، فالاسلوب «انما هو هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر»(٥٤) انه استعادة للشكل.

نستطيع القول ان المعايير التي يقوم عليها (عمود الشعر) من حيث هو نظرية نقدية، ليست معايير فنية بالمعنى الدقيق، نظرا لغائية النظرية، التي ترى في الشعر صياغات مستمرة للمعاني نفسها التي عبر عنها الوحي بشكل اكمل.

والمفاضلة بين الشعراء على اساس من هذه المعايير، انما تقيس مدى خضوع الشاعر لها او التمرد عليها، وقد استعمل النقاد لهذه الغاية مصطلحات كالمطبوع والمصنوع. فالاجادة تلتقي مع الطبع والتوعر مع الصنعة او التكلف.

تقع هذه المفاضلة على نقيض الاسلوبيات الحديثة في قياسها مدى الاحتذاء بالمثال، بدلا من قياس مدى الانحراف عن العادي والمألوف في تلك الاسلوبيات، انها تقوم الشاعر بناء على تلاؤمه مع المأثور، بدلا من تقويمه بناء على خصوصية عالمه الشعري.

نخلص الى القول ان الاسلوب بمفهومه الغربي الحديث يختلف كليا عن مفهومه في النقد العربي، خصوصا عن النقاد الآخذين بعمود الشعر، ذلك ان عبد القاهر الجرجاني قد تفرد بآراء متقدمة حول الاسلوب في خلال كلامه على النظم او توخي معاني النحو.

اما ذلك الاختلاف فنلخصه كما يلي: الاسلوب بالمفهوم الغربي الحديث هو طريقة للتعبير عن

الذات الفردية التي تسعى في الشعر (او الفن عموما) الى خلق اشكالها الفنية الفريدة، وبذلك يكون انحرافا او ابتعادا عما هو عام أو مشترك بالنسبة الى الجماعة. اما الاسلوب في «عمود الشعر» فهو الطريقة لتغييب الذات (ذات الشاعر) في ذات عامة يعبر عنها شكل واحد موروث، اي ان الاسلوب ليس طريقة «للتفرد» للابتكار او البحث في المجهول، انه اجادة في استعادة الشكل المعروف للقصيدة.

جودت فخر الدين

فصل من دراسة حول «شكل القصيدة في النقد العربي الى آخر القرن الثامن الهجري»، اعدت اطروحة للدكتوراه، نوقشت مؤخرا، ونالت درجة جيد جداً. وسوف تصدر قريباً عن «دار الآداب» في بيروت.

هوامش

(١) - Voir: Giraud, Pierre, Essais de Stylistique, le partie, 2e Chapitre, P. 23-47. Ed: Klincksiek, Paris 1969

(٢) - زكريا ابراهيم مشكلة البنية، ص ٤٨، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦.

(٣) - Essais de Stylisitique, P. 28.

(٤) - ويليك رينيه وادارين اوستن، (ترجمة محيي الدين صبحي)، نظرية الادب، ص. ٢٢٨، دمشق ١٩٧٢

(٥) - Essais de Stylistique, P. 46.

(٦) - المرجع نفسه، ص. ٣١

(٧) - المرجع نفسه، ص. ٣٢

(٨) - Essais de Stylistique, P. 32.

(٩) - المرجع نفسه، ص. ١٨٥.

(١٠) - المرجع نفسه، ص. ٣٢.

(١١) - نظرية الادب، ص. ٢٣١.

(١٢) - Essais de Stylistique, P. 35.

(١٣) - المرجع نفسه، ص. ٣٤.

(١٤) - المرجع نفسه، ص. ٤٦.

(١٥) ـ مشكلة البنية، ص. ٤٨ .
(١٦) ـ المرجع نفسه، ص. ٥١ .
(١٧) ـ المرجع نفسه، ص. ٤٨ .
(١٨) – Essais de Stylistique, P. 50
(١٩) ـ المرجع نفسه، ص. ٥٠
(٢٠) ـ المرجع نفسه، ص. ٥١
(٢١) – Todorov, Tzvetan, Qu'est-ce que le Structuralisme, editions du seuil Paris, 1968, P. 19.
(٢٢) – Qu'est-ce que le structuralisme, Ed. du Seuil, Paris 1968, P. 44.
(٢٣) ـ المرجع نفسه، ص. ٤٤
(٢٤) ـ المرجع نفسه، ص. ٦٨
(٢٥) – Qu'est-ce que le structuralisme, P. 68.
(٢٦)ـ المرجع نفسه، ص. ٦٨
(٢٧) ـ بارت، رولان، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة بيروت، ط ١، ١٩٨٠ ص. ٣٢ .
(٢٨) ـ المرجع نفسه، ص. ٣٦
(٢٩) ـ المرجع نفسه، ص. ٣٨
(٣٠) ـ المرجع نفسه، ص. ٣٦
(٣١) ـ درجة الصفر للكتابة، ص. ٣٧ .
(٣٢) ـ من مقال لجابر عصفور «عن البنيوية التوليدية»، مجلة فصول، العدد الثاني، ص. ٨٥ .
(٣٣) ـ غولدمان، لوسيان، دراسة مترجمة بعنوان «علم اجتماع الادب» مجلة فصول العدد الثاني، ص. ١٠٢ .
(٣٤) ـ غولدمان، الدراسة السابقة، مجلة فصول، العدد الثاني، ص. ١٠٢ .
(٣٥) ـ من مقال جابر عصفور «عن البنيوية التوليدية» مجلة فصول، العدد الثاني ص. ٩٢
(٣٦) – Essais de stylistique, P. 60.
(٣٧) ـ المرجع نفسه، ص ٦٠
(٣٨) ـ المرجع نفسه ص ٦٠.
(٣٩ ـ المرجع نفسه، ص. ٦١ .
(٤٠) ـ درجة الصفر للكتابة، ص. ٣٣ .
(٤١) ـ درجة الصفر للكتابة، ص. ٣٥
(٤٢) ـ المرجع نفسه، ص. ٣٤

(٤٣) - Essais de stylistique, P. 79.
(٤٤) - المرجع نفسه، ص ٨٠
(٤٥) - Essais de stylistique, P. 81.
(٤٦) - المرجع نفسه، ص. ٦٦
(٤٧) - الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص. ١٨ - ١٩، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٦
(٤٨) - انظر، البيان والتبيين، ج ١، ص. ٥٠، دار الفكر للجميع، بيروت ١٩٦٨
(٤٩) - العمدة، ج ١، ص. ٢٥٧، دار الجيل، بيروت ١٩٨١.
(٥٠) - منهاج البلغاء، ص. ٣٢٧، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨١
(٥١) - المرجع نفسه ص. ٣٣٦ - ٣٦٤
(٥٢) - منهاج البلغاء، ص. ٣٦٤.
(٥٣) - المقدمة، ص. ١٠٩٩ - ١١٠٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢
(٥٤) - المقدمة، ص. ١١٠٢

أبابيل

شوقي عبد الامير

(مقتطفات من قصيدة مطولة تحمل العنوان نفسه)

هو

اختراقٌ
ليس كالنوم في صوت.

★

قال سأختصرُ الحياة
فاستسلمتْ له إلى ما لا نهاية.

★

طلبوا من جُثّتهِ الاعتراف
فأقرّتْ بأنّهُ لم يُمتْ.

★

كانَ طيراً يُهاجرُ في عَشّهِ
ويعودُ الى مأواهُ في الآفاق.

★

في اللغةِ كانَ يُسمّي الأشياء
وفي الصمتِ تُسمّيه.

★

وجدت الغيمةُ طريقها إليه
ولم تُمطرْ

★

يأتي نهاراً جديداً ثُمَّ يُحرقُه،
هكذا يتذكر.

★

لكي يتشبهَ بالأشجار لم يَصمدْ في الوقوف
بل جعل الشجر يمشي،

ولكي يلتقي مع الموجة لم يذب فيها
بل غنّى خرير الماء،

ولكي يُقلّدَ الجبل لم يَصمُت
بل غالبهُ بالصُراخ،

وعندما أرادَ الاعتراف بأخطائه
صنعَ إلهاً للغُفران.

ولكنّهُ قرر أن يقتلَ إلهه
عندما اكتشف أنه أوّلُ من سيُطلق الرصاصَ عليه.

★

حاولَ أن يُمسكَ باللحظة قبل أن تسقطَ فيه
أو اللّحاق بها وهي تغيبُ في الماضي.

أن يقفَ أمامَ المرآة ولا يرى أحداً
أن ينحني كجدارٍ ولا ينهدم،

ان ينتظرَ كشلاّلٍ
ان يفعل اللاشيء،

حاول العيش
قبلَ... بعدَ...

★

كتبَ فتعلّمَ البقاء
وَقَرأ فتعلّمَ الموت.

★

نَظَرَ الى الطين فقالَ لن ينساني
ومضى.

★

ذهبَ الى المرأة ليسألَها فلم تُجبه
وسألته.

★

أمسكتْ به يوماً وأنستهُ كُلَّ شيء الاّ جَسَدها
عادَ اليها لا لكي يراها بل ليرى جسدَه.

★

بنى فوضَعَ أوّلَ حجارةٍ في المقبرة
سوّرها وصَرَخَ يسألُها: فأجابتْ.

★

شَيَّدَ الأسوارَ عندما كانت المدنُ جنيناً
ولكنّها لم تكبُرْ من بعده.

★

رَسَمَ خارطةَ بلاده وكانَ القمر يَحُدُّها من الشمال
والمقبرة من الجنوب.

★

قالَ سأقتسمُ الأرضَ ولم يدرِ معَ مَنْ
فأعطى ولم يأخذ.

★

أمامَ العواصف إحتمى باللجوء الى مأواه
وعندما انطلقت العواصفُ منهُ، هدّمه.

★

قَبلَ الموت فَكّرَ ان يَتَّحدَ بالخارج
فابتكرَ الجنون.

★

حفظ إسماً أوّلاً أحبّه؛
لماذا نسي الأسماء التي كانتْ عندئذٍ تملأ الذاكرة؟

★

دَنا مِن يديه فَرآهما أبعدَ منه فصرخَ يُدينُهما؛
لم يكن يدري أن هذا سيُسمّى من بعدِه استغفاراً!

★

عادَ الى يديه ليطمئنَّ إليهما فَصرخَ في الخارج
وأسمى ذلك إستغفاراً.

★

قادَ أعداءَهُ الى معركةٍ قبلَ الهزيمة وبعد النصر
فاكتشفَ انهم كُلُّ ما تَبَقّى له في الحياة.

★

عَرَفَ الاسرار وآواها حتى ضاقَ بها واستكبرَ أن يتركها؛
فَقأ عينيه وظلَّ يدور.

★

قالَ لماذا لا أنفُخُ في الصور؟
هل أُشعلُ ناراً أم أطفئها؟

★

قال: سَمعتُ فنسيتُ النسيانَ ورأيتُ فنسيتُ القول.
قالَ: بماذا جئتَ إذن! قال: بما لا يراني وأراه.

★

قالَ: حفظتُ الأرضَ ونسيتُ الطوفان.
قالَ: غرقت.

★

قالَ: أجل والضفّةُ ما قبلُ غريق.
قال: صدقت.

★

قال: أتيتُ الى قوميْ أنذرهُم من مهلكةٍ، ضحكوا منّي،
جاءَ الأعداءُ وما قتلوا إلاّيَ، قال: صدقتَ.

★

قالَ أتيتُ الى نفسي أنذرُها فانصاعتْ لي فبقيتُ وحيداً
قال: صدقتْ.

★

قال: وحدك صدّقتَ كلامي وسأقتُلك الليلة
قال: صدقت إن تفعل ذلك.

★

قال: إذن أنتَ زمانُ زماني ومكان مكاني
قال: وأنت فريسةُ جرحي.

★

الاحيان

أحياناً تصرخ
لكي لا تسمع الآخرين.

★

أحياناً تقترب من الآخرين
لكي ينسوك.

★

أحياناً تحملُ الشمعة
لكي تبحث عن ظُلمةٍ ملائمة.

★

أحياناً يُطفىءُ الظلمةَ الساطعة
فجرٌ رمادي.

★

أحياناً تصمتُ طويلاً لتسمع ما لا يُقال
أو تغمضَ عينيك لترى الضوءَ الأسود.

★

أحياناً تكفي مدخنةٌ سوداء باردة
للصُراخ بالسطوح النائمة في الثلج.

★

أحياناً تحاولُ الهرب فتضع لوجهك الخائف شدقين من البلاستيك
وتجلس أمام الجهة المعتمة من المرآة حتى يهربَ منك الجميع.

★

أحياناً تصرخُ بالمرأة أنها الحفرةُ الأولى والأخيرة
أو تؤويها مثل عاصفةٍ تُؤاخي طيراً.

★

تخلعُ عنها كل شيء حتى صوتها
لِتُلبسَها كلّ شيء حتى صوتك.

★

أو تتوقف فيها
مثل جذع في مجرى.

★

أحياناً تُلقي الأسئلة مثل جُثة هامدة أو تَجرُّها وراءك أنّى تمضي
عندما تموت الأسئلة فيكَ ولا تقدرُ على حملها.

★

أحياناً تكون البوصلة أرضاً
في خُوار المحيطات.

★

أحياناً تُعلّقُ جسدَكَ في هاوية صغيرة على الطاولة
تخلطهُ بالأصوات والألوان والمسافات ليبقى بعيداً عنك.

★

أحياناً تجدُ نَفْسكَ مثل حصان ميت
يجرُّ عربةً أنيقة.

★

أحياناً تشعرُ برغبة للإلتفات
كغابة.

★

أحياناً تتوقف عن الحركة الآ في الحركة
أو الصمت الآ في الصمت.

★

أحياناً يقف النسرُ وحيداً في أعالي السفوح
ثابتاً مثل شجيرة بريّة وسط الريح.

★

عندما يحطُّ الطائر المهاجر على الأرض
تدنو السماواتُ البعيدة من جناحه.

★

أحياناً يأخذُ الجنون
شكلاً لحضور الذكرى الجارف.

★

يُمكنُ حل الزمن الميت في جنازة حلم
وقد تخرج بها في اليقظةِ أحياناً.

★

أحياناً سلالاتٌ من الفرح المدفون
تخرجُ بأكفانها على الشفاه.

★

أحياناً شجرةُ اللبلاب
تحتضنُ جدارها الطفل.

★

أحياناً يهاجرُ الوطن ولكنه لا يذهبُ الى أيّ مكان
يحملُ ماضيه ولن يعود.

★

أحياناً تنتشرُ حدودُ الوطنِ ولا تُدرك
فيحدُّكَ الوطنُ باطنياً بالأسرار وظاهرياً بالصدى
عمودياً بالمقبرة وأفقياً بالجنون.

★

الغابة

لا تُعرفُ الأشجارُ العارية من أغصانها
بل من جذورها.

★

الأرضُ المحترقة تنتظرُ الخريف
لتلتقي بالأوراق الميّتة.

★

الأغصانُ الجافة لا تشتهي الماءَ
أكثرَ من النار.

★

لن تَلثُمَ الأرضَ المحترقة
إلاّ أن تسقُطَ ندىً.

★

الأنهارُ الصغيرة تُغطيها الأحراش
طول الفصول.

★

في الخندق المائي
يمكنُ الإحتماء بُجثةِ نهر.

★

ألشجرةُ قانونُ الحياد الكُلّي
والفصولُ التي تعتريها ليست لها بل لنا.

★

أالشجرةُ،
وقوفٌ يحملُ كُلَّ الاسماء.

★

أين ستنتهي الغابة
عندما تُصبحين شجرتي؟

★

لي أن أظلَّ شجرةً محترقة
وأنتِ غابةٌ في البذار.

★

خارج الورقة لاتوجد الأرضُ ولا الريح
خارجُ الورقة ليس خارجاً.

★

خارج الورقة
ليس الاّ أنت

★

الأرضُ قادرة على العطاء
وأكثر منهُ على الاسترداد.

★

أعرفُ أن الرياح البعيدة ليست الاّ
مجرد الاحتمال المزمن للبقاء.

★

ضعي خَدّكِ فوق راحتي
لتسكُني الزوبعة.

البحر

لا يُلوّنُ البحرُ بالأزرق
الاّ المجهول.

★

خُوارُ البحر
اكثرُ غيهبيّةً من صمته.

★

بين لا إكتراثِ الصخور وبراءة الموجة
معادلةُ الأسرار الأولى.

★

طائرُ البحر يتوهّم أن المياه الزرقاء
سماوات أيضاً.

★

بأجنحةٍ أليفة كالموجة ومنقار متورّم
لا يرتفع الى السماء البعيدة الاّ ساعة الموت.

★

الحلم

اقتربت الأرضُ من سطح الحلم
فانطفأتْ كفُقاعة.

★

اقتربت السماء من سطح الحلم
فنسيت الأرض.

★

اقتربَ البحرُ من سطح الحلم
فخرجت الأعماق لِتُحدِّقَ في اليابسة.

★

إقترب الجسد من سطح الحلم
فسال.

★

اقتربت اللغة من سطح الحلم
فصارتْ مُفردةً واحدة.

★

اقترب الصوت من سطح الحلم
فارتدَّ مذعورا.

★

اقترب الحلم من سطح الحلم
فكانت اليقظة.

★

التقاطع

ما بين الأفقي والعمودي
بين الصوت والحجر.

★

بين الغيمة الماطرة
والغيمة العابرة.

★

بين اللون الابيض
واللون الاسود.

بين الجسد
والجثة.

★

بين زمن اللقاء
وزمن الوداع.

★

بين الطائر
والشجرة

★

بين دم يسيل
ودم يتخثر.

★

بين الرحيل
والعودة

★

بين الولادة
وصيحتها الأولى.

★

ولكن سُرعان ما يتلاشى الأفقي في العمودي أو العكس
عندما يتقاطعان معاً في جسدينا.

★

الإحتمالات

ما من طارئةٍ الاّ
وتُصرُّ على البقاء.

★

إقتربْ من اللهب
لِتَنْسَى النار.

لهبٌ حتى في الينبوع
لهبٌ خارج اللهب .

★

ليسَ للنارِ
ماضٍ .

★

أنا اللافتة فاحرقوني
لأحملَ النار .

★

يعوي الهتافُ سنين في صحرائي
ولم يصر ذئباً .

★

لن أعبُرَ منيّ اليَّ ولن تؤدي الصحراءُ الى الصحراء
لا بدّ من تضاريس أخرى بيني وبيني .

★

دمُ الأجنحة
لا يتخثر في الريح .

★

عندما ينزفُ البياض
لا يتخثر .

★

الطائر الميت
ليس حافةً للأفق .

★

إحتمالات ... إحتمالات
تنفس إصطناعي .

شوقي عبد الأمير
(باريس، ١٢/١٩٨٣)

قصيدتان

طلال حيدر

I ـ الله... الله

بْتِلبَقِلك المَيْ
لا تموتي
اغرقي بالمي
تَيْصير موتِك نَعَس وتْصير شَمْسك فَيّ

★ ★ ★

وجِّك جنازة
والملك مقتول والعسكر قبالي
في ناس عَمْ بيتحوربوا بْقصر الملك
وفي ناس ع العالي
خَوْفي عليكِ تكْبَري وخَوْفي على حَالي
رحْ تِنزل عليّ الدِنِي
ويتْفَرّقْ خيالي

★ ★ ★

وانْ كان لا بد وغنّي ورح ترحلي
محيّ الطريق
عمْ يرسُموا قُونِه
ولد حفيان راكض بالحريق،قومي نعسيلوا يا دني
بلكي اذا نعست بيفيق

★ ★ ★

وجّك أذان الصبح
والفاتحة إسمِك
والتا المربوطة
شريطه على رسمِك

★ ★ ★

يللي نطَرْتو رجع
طلَع الصبح صبحين
شميّت ريحة علي
قالوا مرق الحسين
جيبوا بيارق كربلا
واسماع ملاّ آه
فَرَدُوا البيارق بالهوا
قال الهوَا ألله

★ ★ ★

الله ، الله
فْتحْلِي درفتين الها
وخلّي الهوا يخْتُم الف باء الهوى بالها
وبتقول خبِّيني ؟!
بخبّيكْ ما بين الحمد والفاتحة
بغطيكْ بالرحمن
من بعد ما بايدو رفع للميْ
بكربلا تيشرب العطشان
قللا لها الميْ نزلي ، وقلّلو لها القرآن

ليش هيك صرتِ كتار
وبعدك ما حدا ، وحلوه
مرة متل الصيف حَفْيانه

ومرة متل شي بلاد كسْلانه
ومرة متل غمضٍ وقبل ما تْفتِّح انساني
أوَّل ما شفتْ النهر عمبيطوف
عرفتْ أيَّا منام بدي شوف

II - ياعين

الى عمر ... نعيم

أرسملي بنت حلوه متل شي مَيدَنه
وخيِّ الأدان بجيبتا
ورسوم صبحْ.
ونطروِ عَ السطر ما يخلِّي حَدَا
يتْنقوز عليها بْدواير غَيْبتَا
وركوضْ...
في همزة بْطَرَف هـ الخيط
أوعا تْفَلّتا
غَط القلم بالحبر، مَيْ كتير، لوّن نَوْمِتَا
وطيِّر مراكب بالهوا
وخدْلَك شي غفوة بدَرْوِتَا

* * *

وفتاح شي قوسين
متل بنتين استحوا
وشي ارضْ فاضت مَيْتَا
ورسومْ بيت، وباب متل خزانة عصافير طارت دَرْفتَا
وقدْ ما فيك شْبَابيك العين
وسّع فتحتَا

تأنّى، عَ شو مِسْتعجِل، تأنّى
على العتبه
يحملَها كَرَز ... تَنْشوف بلكي قَطْفتَا
عَ روس صابيعا إجت، ع الزيح
نِسْيِتْ دَعْسِتَا
فاقت ع قصة بتنتهي بألله
ورجْعِتْ نِسْيتا
وداروا طواحين الهوا بالضحك لمّا حِكيِتَا
هَبّ الهَوَا، تْهَدّا، رَحّ تطير النقط
ويمكن تشتّي سَاعِتَا
وتركض على قوس القدح
غزلان قِشعِتْ ميّتا
كان النَعَسْ بستان عبّت سلّتا.
رَفّعْ الخط شوي، أحلى الخيزران!
ويا عين شو حلو النَعَس غَفْيَان

* * *

حط الأرض ع الدفتر
وجرّ القلم ع دَوْرِتَا
بْيوقع برتقان النَعَس ع النوم
فوق مَخْدتَا
بَرْمِت الأرض كتير
يمكن حَاجِتا.

طلال حيدر

نحو زلزال شخصي

جلال عمران

١ ـ عشرون شمعة

عنكبوتا كنت
أحيك بفكرنا وتجربتي مصيدة الواقع،
قضبان سجني.
طريدة غدوت:
معزولا في سرير الداء
تشدني اليه جاذبية التعب
ويحيط بي بشر.
أحاديثهم دوران أسطوانة
في حاكٍ معطّل.
سأموت وحيدا
يبكيني رسم في مرآة
تذكرت هيوم:
وأد الماضي
رأفةٌ بسيزيف.

(١٩٨٢)

٢ ـ طيور مهاجرة

سمع النبوءة في صرخة محتضَر:
ما الإنسان سوى دمعة على خدّ ممثّل.

أبحر
يبحث عن كلمات في قواربَ من زجاج.
رآك نرسيس، عند شاطىء موطنه
ضميرك قمر
تقفز في البحيرة
لِتُنْقذ أخاك التوأم.

(١٩٨٣)

٣ ـ أشعار شاب

رأيت في المرآة رسمنا:
شابان بملء الصوت يتهامسان
ووجهي
أوراق دفتري
بياض الصفحة الأخيرة لكتب عديدة.
استفاق في العينين،
اذ تقمصتني ميدوزا،
سؤال.

لحن كئيب عذب
يضيء الأشياء الغريبة
بظلال الذكريات
وانا اخط كلماتٍ بقلم جافّ
عن حرباء في صحراء.

(١٩٨٣)

٤ ـ نحو زلزال شخصي

بالأمس كان ذهني خاويا
كبقعة حبر،

سرت بحثا عن صحراء
لأغسل تعب الفكر
بعرق الجسد ،
لقيت أسناما من حجارة وحديد .

بالأمس سَمرتْ لساني
آلاف من عيون تقرأ
التقت نظراتنا
واستمرت أقدامنا الخجلى في السير
ـ يظل ضوء المشاة أخضر ـ
تبعتك محتضرا لأعترف
كنا قناع الحياة
كفنا يلفّ وجهك
فجاء رفضك قاسيا
(كهمسات الكنيسة في أذن كاهن ،
ـ وشى بها السكون ـ
« اسرع فهناك محتضر آخر »)

بالأمس ضربت رأسي بجدار
غدا مرآة وجهي الدّامي
صرخت « هذا دم الضحية التي قتلت »
« ارسم اسمك بجنون
وبرودة
في أسفل أوراق لا تنتهي
تصبح منا » .
سرت على الشاطىء
يكبل الأسفلت يديّ

ـ ما عاد زبد الموج شيبا،
يمحو القصور ـ

بالأمس كتبت قصيدة عن غابة
تحترق في مدفأتي
وهذيت بأحجيات سحرة
ترحل عويل ليل
وترجع والصّدى فأظنّها الشهرة،

طلبتم ان اصف نفسي
فأشرت الى قصائدي
(اليوم أدرك انها جلد افعى
ميت).

(١٩٨٤)

٥ ـ مدينة وحقيبتان

ليل، غيم عاقر
موج يلطم الصخور كأمرأة تندب
شوارع موحشة، جاحظة كعيني ميت
وفي السيارة صديقان
الأول، مودعا المدينة
والآخر، مودّعاً صديقه
والصمت بينهما
(صدى السكون في الخارج).

شاب ينصت الى ثرثرة جرحه،
نظر إليّ. همس: ابق

ضاغطا بيده على يده،
وكالأم تعيد، في ليلة حارة،
وضع الغطاء على طفلها النائم
أطبقت جفنيه الباردين.
بشر يموتون بالألوف
فلا يسمع من عويل
سوى صراخ مولود جديد.
مع الفجر، اتبع ظلي إلى البراري
أقتلع الزهور العطرة
وأضعها فوق

قبورٍ تتحرك ظلالها.

سأرحل.

(بيروت، ١٩٨٤)
جلال عمران

من اجل احلام اخرى .. على النحاس

نص ورسوم : *

سعيد فرحان

خلال شهري تشرين الثاني ، كانون الاول عام ١٩٨٢ ، كنت ضحية لحلم لا ينقطع ..

كل ليلة ، عندما كنت أندس في فراشي ، مستسلما لمياه النعاس ، كانت صورة أمي تأتي لتحيط برأسي ، بصمت مرعب ، لا يربكه شيء ، صورة واضحة ، نقية ، عذراء ..

كانت تجلس في زاوية الغرفة ، أو تمشي حول سريري ، وأحياناً كانت تقف على مقربة من رأسي ، تنظر اليّ بعينين ليس لكائن في الأرض معرفة مثل معرفتي ، بها .. كل ذلك دون أن تلامسني .. دون ان تكلمني ..

ما كل هذا الجفاف يا أمي ؟

في الصباح ، كان ينبغي عليّ ، ان أمسح ظلال الليل .

في الاسبوع الثاني من شهر كانون الاول ، كنت مضطربا الى حد بعيد ، امي كانت تأتي كل مرة أيضا ، ولكنها هذه المرة كانت تأتي بوجه مصغّر . وجه اعرفه في لحظات بعيدة متباعدة ، : ايام الصعوبات السوداء ، الشديدة القساوة ، ايام الفيضانات التي كانت تأخذ بمنزلنا الصغير كلّ مرة ، أيام الهجرة القاسية الى المدينة والذهاب الثاني الى ظلم الريف وظلماته ، اليوم الذي ولدت فيه اخي الصغير ، وذلك اليوم الشديد السواد ، .. اليوم الذي قالت لي فيه : وداعاً .. ليحرسك آل البيت كلهم .

ـ هل تشعرين بالبرد يا امي ؟ .. هل أنت خائفة من أنك سوف لن تريني ابدا .

ومثل كل مرة ، كانت تختفي في خيط الدخان الأبيض الذاهب من النافذة المغلقة .

لقد كنت مشتتاً بين الليل والنهار

نهار جاف .. شديد اللوعة ، وليل مرّ

من أين تأتي الاحلام؟
كيف تختار لحظاتها؟
وأيّ دواء لحلم أبدي؟

* * *

هذه المرة، وكما يفعل الأطفال، أخذت اتساءل بعمق، وبمرارة ايضا فيما اذا كان الفن - اي شكل فني - يستطيع ان يحملنا لتجاوز موجات الألم، إذا ما كنا نستطيع أن نعمل وبضراوة على خلق الآمنا، على ترويضها، كتمانها، قتلها، احيائها، تطهيرها، أو على الاقل الجلوس معها للتحدث برفق عن منشأ الألم.

لقد بدا لي انّ التعبير عن ذلك لا يخص الفن، انما قدرتنا الداخلية على تهديم الحواجز وبناء سدود بنوافذ هائلة الكبر. ان ذلك يخص - فيما اذا خصّ شيئا - حاستنا للذهاب بعيدا - كما يذهب الموتى أحيانا - في شكل فني معين.

* * *

ان هنالك مسالك عديدة، فيها يمكنك ان تصنع صورة (كما لو أردت ايضا ان تغيّب صورة، صورة ثعلب باسنان طويلة، أو صورة صديق لم تعد تتقبله الذاكرة، أو أية صورة أخرى)، وبدلا من الورقة، هنالك النحاس بلونه البراق -المعتم. بضعة خطوط او بضع حركات، ثم تلقي النحاس في آنية مليئة بحامض النتريك المركز على نحو مقبول.

* * *

في اللحظات التي بدأت فيها احفر على النحاس، تاركا قطعة النحاس بين مويجات السائل السحري، كنت أراقبها عن كثب. لقد بدا لي أن الحامض لا يحفر قطعة النحاس وحدها، انما تلك الرواسب الشفيفة الغامضة التي تتكلس فوق اناء الروح.

كانت اللعبة تستهويني - كما تستهوي طفلا صغيرا -. وبين رواسب الحامض، وقطعة النحاس المعتمة، والقناني الصغيرة التي تخفق بألوان سحرية، كانت صورة الأم البعيدة، تأخذ منحى آخر.

انني ولا شك أوفر قليلا لتسديد بعض من ديون الماضي.

طوبى
لمن أكتشف في روحه ، بضعة خطوط واضحة كحزوز
طوبى
لحنين لا نهائي
طوبى
لحلم لا ينتهي

* * *

منذ اكثر من ثلاث سنوات، كنت اكتب لأمي بشكل منتظم، ولأنها لا تعرف القراءة، فإن مهمة عسيرة كانت تواجه من يقرأ لها الرسائل، ان حرارة كلمات الطفل لأمه تضيع من شفة الى أخرى.

هذه المرة حاولت ان اكتب، رسائل بصور.. رسائل عديدة بأحجام مختلفة، بألوان زيتية، ومائية، وفي النهاية على قطع النحاس اللامعة.

ـ الا تعرفين بأنني أحبك يا امي!

* * *

في بداية عام ١٩٨٣ بدأ الحلم يخف قليلا. ظلاله اصبحت لها ألوان هي الوان طفولتي، الوان بسط أمي، وإزارها، غير أن حلما آخر كان يقف عند عتبة الباب.. حلم غامض، بلا ملامح، ولكنه عذب على أية حال

الله نفسه.. لا يستطيع ان ينقذني من سلسلة احلامي!

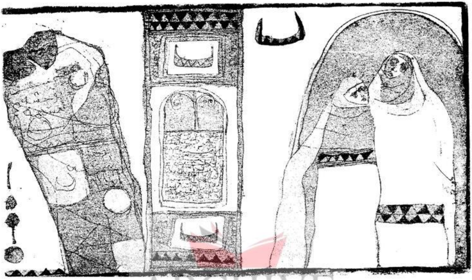
سعيد فرحان

* حفر على النحاس

* مجموعة من اعمال الحفر على النحاس هذه، عرضت في كاليري بلانك في لوزان في الفترة الواقعة بين ١ ـ ٣١ آذار، ١٩٨٤.



هل تشعرين بالبرد يا أمي.



كانت تختفي في خيط الدخان الابيض.



... تلك الرواسب الشفيفة الغامضة التي تتكلس فوق إناء الروح.



طوبى لمن إكتشف في روحه بضعة خطوط واضحة.

الشعر، خائنا للغة الخائنة

جيرار فيستر

[حاوره، محمد عضيمة]

س: هل يمكن ان نتحدث عن «شعر جديد» في فرنسا، وبأيّ معنى؟

ج: لقد فقد الشعر شكله التقليدي منذ سنوات عديدة، ولم يعد ما يسمى شعراً الا ضرباً من النثر الموزون يعتمد على البرهان الفلسفي والسياسي والتاريخي، لا بل يقترب احياناً من الأغنية، وأحياناً من البيان السياسي او الدّيني، ولا علاقة له بالقصيدة كما فهمها فيّون وبودلير، اضافة الى هذا لم يعد الشعر يلاقي عند الجمهور ذلك الاهتمام الذي يجب ان يلاقيه عادة، وكثر هم الذين يهتمون بالقضايا التي تقترب من الحساسية الشعرية والتي تقدم رؤية شعرية للعالم، ومع ذلك فالنصوص التي يطرحهاشعراء اليوم لا تعنيهم الا قليلاً او لا يهتمون بها اطلاقاً، اما نحن فننشر نصوصاً، ولا ندري ما اذا كان الأمر يتعلق بشعر ام لا، لكن يبدو لنا أنّ شكلاً جديداً من الكتابة آخذ في النشوء والتكوّن، وربما يكون في النهاية نوعاً من البحث الفلسفي، أو ضرباً من الصوفيّة والشعر التقليدي.

س: رغم ذلك أليس هناك كتابة شعرية خاصة او محضة؟

ج: في الواقع نجد العديد من الكتّاب الذين يكتبون بلا تمييز في اطار من الشعر أو من النثر، ولا ندري اذاكان أمثال فيليب جاكوتي وروجيه مونييه وشارل جولييه يكتبون النثر ام الشعر، فالقضية لم تعد ذات أهمية او دلالة، انهم يكتبون امثالاً وحكماً شبيهة الى حدّ ما بالأبيات الشعرية وبطريقة سيليسيو في منظوماته Distiques، انهم يكتبون قصائد من نوع الهايكو الياباني التي يمكن عدّها وصفاً ميتافيزيقياً: تُرى ما الفرق وكيف نميز؟

الشيء الوحيد الذي يمكن تمييزه حقيقة، هو ان هؤلاء الكتاب يحاولون، كلّ حسب وسائله، وحسب اللحظة بالذات، ان يستشرفوا الجوهري وان يغوصوا في لغة نقية وتجربة عميقة.

س: هل ترى ان المشكلة التي يعاني منها الشعراء الشّبان هي مشكلة فنية ادبية؟

ج: نعم... لا بل اكثر، فمشكلتهم الاساسية تكمن في تعميق التجربة وتنقية اللغة في المحاولة المستمرة للوصول الى لغة وكتابة تؤديان الى تلك التجربة التي يحلمون بها. واعتقد ان الجوهري في

هذا هو تقشف حقيقي لا يخص تفكير الكاتب فقط بل تطور طريقة تعبيره أيضاً.

س: عندما تتحدث عن الجوهري وعن سعي الشاعر للوصول اليه، ماذا تقصد بلفظة «جوهري»؟

ج: الجوهري هو الحقيقة والدقة، هو محاولة دائمة لاقامة علاقة مع عالم الحقيقة الواضح والشّفاف.

س: يعني مع العالم الخارجي

ج: نعم مع العالم كما نراه يومياً: يجب ان نحاول الوصول الى رؤية الأشياء كما هي في الحقيقة.

س: كما تُلمس وتُرى؟

ج:... ربما حسب حاسة سادسة أيضاً، وليس باللمس والسمع والبصر فقط، قد يكون الامر عن طريق القلب، ورؤيته للأشياء. ولكي أصل الى قلب الأشياء، لا بد من الرحيل الى قلب الذات، فبين ذات الأشياء أو قلبها وبين ذات الذات او قلب الذات علاقة حيمة. هناك ضرب من التقشف يطالب بتنقية ادراكنا للأشياء، بتطهير ادراكنا لانفسنا وبالتالي اقامة علاقة اكثر عدالة ودقة مع الأشياء. وليس من الضروري ان يقود هذا الى فهم مثالي للعالم، فتجربة الجوهري قد تكون مادية محضة. واعتقد اننا في الحياة اليومية نعيش منغمسين في الايديولوجيات: فتجربتنا اليومية هي مجموعة من الرموز والكلمات، مجموعة من المبادىء والقواعد. لكن ما يهمّ هو أن يكون بمقدورنا التعرّي امام الأشياء، دونما افكار مسبّقة او غايات نفعية مذهبيّة والقصيدة هي مخاطرة يقوم بها الكاتب، انها موقف مجازف. وهذا ما حاولنا قوله منذ بدايات ارفويان ARFUYEN – عندما نشرنا نصاً لبيكون بعنوان «كتابة حياة». الشعر بالنسبة لنا هو فعلاً كتابة حياة، والحياة مخاطرة، انها مغامرة وشيء مجهول.

س: عندما تقول بأنك شاعر فرنسي، ماذا تقصد بهذه العبارة؟

ج: لن أقول بأنني كاتب فرنسي، فأنا فرنسي الهوية وتبعاً لجواز سفري. لكن لا معنى للإلحاح على جنسية الكاتب، اذ قد يتحدد بالنسبة لعالم ما، ربما يكون فرنسا او غيرها من البلدان. انني أكتب بالفرنسية، وفي هذا فقط يمكن ان يقال بأن فلاناً هو فرنسي، اذ يمارس الكتابة بلغة خاصة، لها اتجاهاتها وصعوباتها التي تميزها. والكاتب الفرنسي يستخدم أداته التي تغير بالضرورة عمله.

س: لكن يمكن ان نتحدث عن خصوصية للشعر الفرنسي..؟

ج: بدءاً من راسين وحتى مالارميه، هناك همٌّ كبير ميّز شعرنا: انه البحث الدائم عن الشكل، وأعتقد ان هذه الميزة ما زالت قائمة حتى اليوم. بيد ان البحث يراوح في مكانه او لنقل وصل الى طريق مسدود. ولذا نجد أنفسنا مرغمين على التغذي من تجربة اكثر عمقاً تستطيع ان تعيد لهذا البحث حيويته ونشاطه.

س: بعبارة اخرى تريدون تجاوز هذه الخاصية؟

ج: اعتقد ذلك، فغالبية الكتاب الفرنسيين يسعون الى هذا الأمر. وقد رأينا كناشرين، ومنذ

البداية، ان أفضل وسيلة لتجاوزها هي اللجوء الى أدبٍ آخر غير الأدب الفرنسي، وبهذا وحده نتوصل في النهاية الى موقف اكثر حرية وأكثر قوة.

س: يقودنا هذا الى سؤال أكثر أهمية: ما طبيعة العلاقة بين الأدب الفرنسي الحالي والأدب الفرنسي السابق، هل هناك نوع من القطيعة؟

ج: من ناحية الشكل لا بد من وجود قطيعة مستمرة، لكن اعتقد انه ما زلنا نستطيع الافادة مما كتب سابقاً، وقد وصلنا في الشكل الى حالة لا بأس بها من القطيعة، ونحن مجبرون على العمل دون الاعتماد على نهج نظاميّ متّسق.

فالشعر القديم كان يبحث عن الفتنة والإغواء منذ البداية، لكننا الآن نعمل دون إغواء ودون قاعدة واضحة، وبهذا يصبح الاثر الأدبي أكثر داخليّةً وعمقاً، وأعتقد ان في هذا تطوراً بوشر به منذ وقت طويل، فالرومانسية كانت، مقارنةً بالكلاسيكية، ضرباً من التمرد والثورة والاستبطان الداخلي، وقد بلغنا اليوم مرحلة من الاستبطان الداخلي يبدو معها ان الأمر لم يعد يتعلق بالشعر وبأنه يوجد نوع من التصوف العلماني.

تلك هي مغامرة باطنية تترجم ذاتها دون اعداد مسبق وتشكّل ضرباً من الفرار. وحتى على المستوى الجغرافي ـ السياسي نعيش حالة من الحصار، فالشاعر يكتب لحاجة ملحة ولم يعد يكتب للتسلية واللهو او للصالونات والسيدات.

مما لا شك فيه اننا كفنانين نقدر ما سبق، ولكن نعلم جيداً انه ليس بمقدورنا وليس من المفروض فينا ان نتكلف في الكتابة او أن نبتغي الإغواء والجمال فقط، بل ينبغي ان نحاول بلوغ اي شيء جوهري وعمقي.

س: عندما تكتب هل تشعر بحضور الشعراء السابقين في ذاكرتك، هل تشعر بمحاصرتهم لك؟

ج: من المؤكد ان فكرة «الشعر» تلعب الى حدّ ما دور الطاغي المستبد، فالشعر الذي نعلّمه في المدرسة له أشكاله وجماله، له مؤلفوه المعروفون، وفكرة «الشعر» هذه تمارس ضغطاً ما على الكتاب الشبان، وربما يطول الوقت في محاولة التخلص منها. انها تقود كثيراً من الشبّان الى كتابة نصوص اكثر صدقاً ووعياً لأحوالهم. إنهم يريدون الجمال لأنهم يبحثون عن الاعجاب، ولكي نحاول مواجهة وضعنا الحالي لا بد من ايجاد غذاء آخر سواء في تراثنا الفرنسي أو في الآداب الأخرى: هذا ليس خياراً فقط، بل هو حرية تامة، إنه مساهمة جديدة ومساعدة أخرى أكثر من كونه عامل ضغط وارغام.

س: هل تعتقد بأن القارىء الفرنسي يقارن المعاصرين بالسابقين عندما يقرأ شعر اليوم؟

ج: ينبغي في البداية تحديد مفهوم «القارىء». ان قرّاء الشعر في فرنسا قلة. إنهم أنفسهم شعراء أو شعراء بالقوة، وهذا مما يؤسف له. وبما أن الأمر كذلك فإن المعنى التاريخي لهذه الكلمة قد اضمحلّ كثيراً في بلدنا. ولا يفكر الناس الذين يقرأون او يكتبون نصوصاً «شعرية» بالاندراج في

إطار التاريخ ولا يربطون نصوصهم بنصوص اخرى جاءت قبلهم. ونرى الشيء ذاته في المجال السياسي حيث ننسى خلال عدة سنوات أهم الأحداث التي أثرت في العصر وفينا. فالناس يعيشون اللحظة فقط، فهل هم حاضرون فيها حقيقة؟ اعتقد ان القراءة هي الأخرى عبارة عن نشاط يلزم القارىء باللحظة أيضاً، ولم تعد قراءة الشعر قراءة ثقافية محضة، اذ نبحث في القصيدة اليوم عن لغة باطنية بعيدة عن الصيغ القائمة والمراجع المعروفة.

س: كناشر وشاعر، من هم القراء الذين تريد بلوغهم؟

ج: أقصد بلوغ القراء المغرمين بالنصوص التي تتيح لهم أن يعيشوا العالم كما هو، ان يخرجوا من جميع الحقول المحدّدة لهم ويتخلصوا من كل الحجب التي تضعها دوماً الإيديولوجيات بينهم وبين العالم، وأن يفرّوا من تأثير الإعلام الذي يلاحقهم يومياً. وبالطبع هذا الجمهور حقيقة قائمة، لكن أعتقد بوجود رغبة متزايدة لدى الناس في العيش بانسجام تام مع العالم، فهم يشعرون بأن كثيراً من الايديولوجيات وبرامج الحياة تؤدي الى الخيبة الصاعقة. وبنشر عدد كبير من نصوص الماضي الفرنسي أو من أدب البلدان الأخرى التي فتحت الأبواب على هذه الحقيقة، أرجو ان أقود جمهوراً ما الى اكتشاف تلك الحقيقة واكتشاف نفسه بالذات.

س: سنتحدث عن الرابط بين الأدب والجمهور، لكن أودّ أن أسألك عن هموم الشعراء الشبّان، همومك مثلاً، ماذا تريد أن تقول عندما تكتب، انك تتحدث دوماً عن «الجوهري» مرة ثانية ما هذا الجوهري؟

ج: لو كنت أعرفه لما كتبت...

س: ماذا تقصد؟

ج: ... الكتابة مقاربة دائمة الصعوبة، إنها تلتمس إدراكاً أكثر عدالة ودقة لحضورنا ولحضور العالم. ذلك هو النقص الذي يبحث عنه القارىء. فالناس يعيشون اليوم في عالم السحاب ويرغبون في ايجاد ارتباطهم بالأرض ومعرفة ما هي التربة، ما هو الشيء في واقعه، ولعل من اكبر الاكتشافات هو ان نرى شيئا ما كما هو في حقيقته، اذ الأمر لا يتعلق باكتشاف فكرة جديدة ولا باكتشاف إله جديد أو أسلوب جديد لاقامة العدل على الأرض بشكل نهائي، بل يتعلق باكتشاف معنى حضور الشيء، معنى حضور الانسان، معنى حضور الوجود، اما إدراك هذا الاتّساع وهذا الاندهاش فيقع على عاتق القارىء الذي يجب ان يتمتع بشيء من الموهبة بيد أن الهم واحد: عمقياً الشعر يبحث فيما وراء الشعر بحد ذاته، ولم يعد مهماً ان نكتب نصاً تلذ قراءته الموسيقية أو مليئاً بمسحة حزن مثيرة. علينا ان نكتب شيئاً أكثر الحاحاً وأكثر حيوية بالنسبة للكاتب والقارىء على السواء.

س: هل تأثرت بكتاب غير فرنسيين وكيف؟ وما هي علاقة الشعراء الشبّان بالشعر الأجنبي؟

ج: من المؤكد ان اهم شيء ترك بصماته عليّ هو التأثير الخارجيّ، وقراءة الكتاب الاجانب بلغتهم الأم، كما أنني شديد التعلق بفعل الترجمة: ان أترجم فذلك يعني اكتشافاً حقيقياً لوسائط عمل الفكر

التي تصوغ وعينا للعالم ولأنفسنا. إن إقامة التوازن بين المفردات وتركيب العبارة - لا سيا عندما يتعلق الأمر بلغة مختلفة كلياً - يتيح فهماً أعمق لعمل الألفاظ. فالكلمات تمدنا بطريقة التعامل مع العالم والاحتكاك به، ومما لا شك فيه أن هذه الطريقة التي بها تُسمّى الأشياء وبها تجتمع الكلمات وتتحد وبواسطتها تتغازل الأسماء مع الافعال هي طريقة جبرية ارغامية. وربما أقول بأن ترجمة عمل ألماني او ايطالي أو تركي (الشاعر فيستير يتقن جميع هذه اللغات) هو وسيلة أساسية بالنسبة إليّ لتجديد علاقتي مع اللفظة الفرنسية كي أعيد لها القوّة والسّلطان.

س: إذاً بدءاً من هذا الاحتكاك باللغات الاجنبية تريدون انتم الشعراء الشبّان، ان تجددوا الكتابة الفرنسية؟

ج:... وأكثر من هذا نريد الاحتكاك بالفكر الذي تمثله هذه اللغات وتحمله. فالفكر الاسلامي مثلا، وثيق الصلة باللغة العربية: ان نرى تطور ونموالفكر الاسلامي في اللغة العربية او في اللغة التركية فذلك مثير للغاية وهذا بالتحديد ما يهمنا. لأنه اذا توصلنا الى فهم العلاقة بين الالفاظ والفكر، فإننا، كما أرى، سنتوصل الى ادراك أكثر عمقاً وطراوة للأشياء، لأن الطراوة ميزة اساسية في القصيدة التي يجب ان تبرزها بشكل بيّن.

س: هل تشعر بأن الشعر الاجنبي يجذب الكتّاب المعاصرين أيضا؟

ج: اعتقد بوجود اتجاه يسعى الى لغة تمتاز بالاصالة والجدة، الى لغة ليست فقط استخداماً لشكل قُرر سلفاً او إعداداً لعمل أدبي ما، بل الى لغة تمتاز بالدقة والرزانة قدر الامكان. هكذا نتوصل الى الحدّ الأدنى من الكلام. وفي هذا يكمن سرّ تأثير الهايكو الياباني حالياً: انه صور مجسدة لذلك الحد الأدنى، كما هو الحال بالنسبة للنص الصوفي الذي يمثل تلك الصورة أيضاً للغة تعيش حدودها الدنيا. فهذه النصوص ليست الا لغة انسان واحد متشائم عُرّي من كلّ شيء اذ فقد كلّ ارتباط (أو يعتقد بأنه فقد ذلك، فالارتباط لا يفقد كلياً وقد يكون ارتباطنا باللغة وحده المفقود). تلك هي لغة رجل فقد علاقته وارتباطه بثقافته ويحاول ان يجد نفسه في مواجهة العالم، كما يسعى الى ايجاد العالم في مواجهته: لقد أصبح هذا الاخير بالنسبة لنا شيئاً لا يمكن ادراكه، انه يفرُّ من بين ايدينا بشكل متزايد.

س: لنتحدث عن ديوانك (٢) «هنا» أين تضعه وكيف بالنسبة لمجموع اعمالك؟

ج: في البداية أودّ الإشارة الى ان لفظة (٢) «هنا» هي أقصر كلمة في الفرنسية، انها تقريبا صليب غير مكتمل، ذلك هو المكان، مكان وجودنا حيث ينبغي علينا أن نعيش ونتعلم ما هو أساسي. وكي نعيش علينا أن نعلم ما نعيش وان نعلم اذا كنا نعيش، ومن يعيش، بعبارة اخرى ان نعلم إذا كان في هذا المكان غير المكان ذاته. «هنا» هو محاولة للكتابة والاقتراب من هذا المكان حيث نوجد، هو محاولة كتابة هذا المكان المليء بأشياء كثيرة، وفي الوقت نفسه، هذا المكان الذي نشعر فيه بانعدام وجودنا وبأننا خارج ذواتنا.

س:... هل ذلك هو معنى البياض الشاسع الذي نصادفه في صفحات الديوان؟

ج: البياض هو ما يرفض الكاتب المعاصر ان يقوله، بمعنى اللغة الفلسفية والعلمية والسياسية التي أردنا ان نفرّغ صفحاتها ونتركها بياضاً دالاً، لانه من الجلي ان هذه اللغة اصبحت ضرباً من التضليل والخداع. والبياض هو رفض للتضليل وإقرار بجهلنا، عمقياً هو مظاهرة ابتهاج الجهل فينا.

وأعتقد بأنه يمكن لهذا الشكل الجديد من التعبير، الذي لن يقود الى طريق مسدود، ان يكون نقطة انطلاق جديدة. وقد لا تستطيع هذه الكتابة ان تبقى ايجازيّة، لَمْحيّة كما هي عليه الآن، إذ يتعلق الأمر بملامسة الأشياء عمقياً، ومن ثم قد تنبثق من هذا غنائية جديدة وطريقة عمل مختلفة.. اننا اليوم في مرحلة يتعلق الامر فيها بالسعي الى ما هو أكثر قرباً وأكثر انضغاطاً، على الأقل من وجهة نظري.

س: أرى اختلافاً كبيراً بين «هنا» وما يكتبه الشعراء الفرنسيون في الوقت الحاضر..

ج: بالنسبة لي، أجد في «هنا» تجربة قريبة من التجربة التي عاشها بعض الدادائيين، أي تجربة الإبداع؟ تجربة تقشف عمقي، وتجربة تعلم الكلام والحديث انطلاقاً من الصمت وانطلاقاً من الرؤية الأولى للإنسان: أتحسس الأشياء وأراها أولاً ثم أجد الكلمات من جديد.

عمقياً ليس في ذلك كتابة نص أدبي، بل أكثر من ذلك، ربما يكون نوعاً من الموسيقى، نوعاً من الرسم الذي يستخدم للسحر او للعلاج،.. وفي ذلك محاولة وشاهد، آثار وضوح صاعق هُجر كُلّياً.

س: وهناك فرق كبير بين «هنا» وأعمالك الأخرى: «الكلاب المهزومة» و«مغامرات» مثلا...

ج: قصيدة «الكلاب المهزومة» هي احتجاج ورفض لشكل من اشكال الحياة. انها تُعرّي، دون علم، عصراً ما، انها تقارع واقعاً وحضوراً ما للأشياء وللعالم، انها ضد الآله - الرغم من ان هذه اللفظة لم تذكر في متن النص.

«الكلاب المهزومة» نص عن الحرب التي نشنها على أنفسنا وعلى هذا الحضور المشوّه فينا، انها بيان عن حرب تديرها الانسانية ضد نفسها وضد العالم الذي يشارك فيها باسم الايديولوجيات العلمية والتقنية والسياسية، انها نص يدين العنف الذي يمارسه الانسان كي يغير الانسان، كي يغير المجتمع والعالم. بدءاً من هذا الاحتجاج على تدمير لا يثير الا الغضب والانتفاض، فإن «مغامرات» مقاربة أولى لفهم الاشياء ولحضور العالم: عالم عارٍ دون دلالات، دون غايات ودون عزاء. «مغامرات» هي محاولة لتجاوز الأمل وغضب ا ليأس كي نجد ارتباطاً بسيطا بالأشياء، انها محاولة للحديث عن الأشياء كما تتحدث الاشياء عن ذاتها.

أمّا في «هنا» فلم تعد الكلمات مجرد أدوات فقط، بل هي فاعلة القصيدة أيضا: انها الخالق الفاعل الذي يمتلك ارادة مستقلة، وطبعاً مستقلاً، انها تمنع القصيدة من الارتسام في الوقت الذي تتيح هذا

الامر. وفي كلّ مرة نلج فيها اللغة فاننا نلج من جديد فلسفة ما تنطوي في اللغة ذاتها، وندخل عالم «الأنا»، لاننا نتحدث دوماً حسب «الاشخاص» الذين يفرضهم النحو والقواعد في حين أن الأشياء لا توجد تبعاً لمخطط الأشخاص هذا. وبذلك نلج عالم التجزئة حيث تنفي كلُ لفظة أختها وكل شيء شيئاً آخر فيما يتحدد الشيء بالسنين والعبارة بالعبارة، نلج عالماً يبدو فيه كأن للأشياء وجوداً، جوهراً وعمداً.

نصوص «هنا» كتبت ضد النسيان وضد الجهل الذي تسببه اللغة: انها نصوص كتبت باللغة ضد اللغة، بالألفاظ ضد الألفاظ، انها الفاعل يعارض ذاته، انها ضد نفسها. وما ذلك الا لتخلق من ذاتها اصالة وعمقاً، صمتاً مجهولاً لما يُعرف بعد.

واللغة هي قبل هذا وذاك خيانة لما تمثله وخيانة لوجودنا كأشياء في هذا العالم: اننا بداية خيانة وبداية جنون، كأشياء في هذا العالم: اننا بداية خيانة وبداية جنون، واللغة هي بداية الاثنين معاً ولهذا علينا ان ندخل لغة بلا منهج ولا تخطيط، علينا ان نخون اللغة ذاتها. ان نصوص«هنا» تشبه كمائن نصبت للقارىء كي تقوده الى اكتشاف أن اللغة تخونه في كل خطوة يخطوها وانها تلعب به كما تشاء وان القراءة هي مغامرة عنيفة في غابة كبرى حيث تبدو كل شجرة حلماً، تماماً كما هو الحال بالنسبة للكتابة، فالقارىء يعتقد بأنه يقرأ شيئاً ما، في حين ان المكتوب شيء آخر يختلف كلياً.

والكلمات ليست بريئة أبداً، انها تجسد ما يحاصرنا، ولذا تحاول نصوص «هنا» ان توضح للقارىء كيف تحاصره هذه المفردات وبالتالي ان تمده بامكانية التحرر من عبوديتها وربما يجسد البياض الشاسع في صفحات الديوان حيّز الحرية الذي يجد فيه القارىء شيئاً آخر غير الكلمات، حيث بامكانه ان يلتمس صمت العالم وصمت القلب على السواء، ان يستمع الى صوت وجدانه فقط.

س: حتى في مسيرتك الشعرية هذه أرى قطيعة، أليست هنا الدفعة الجديدة التي تقدمها الكتابة الحالية للقارىء؟

ج: سبق ان قلت بأن القطيعة حالة غير طارئة، فهي قد وجدت منذ الدادائية وبمقدور الكاتب ان ينطلق من الصفر وهذا بالتحديد ما فعلته الدادائية. فالعمل الأدبي يرتسم بدءاً من الفراغ اذا شئنا، والمبدع مغامرٌ تحيط به المخاطر وكذلك عمله: لا شيء يساعد او يهدىء يتقدم في المجهول وفيما وراء الفراغ.

س: وهنا أيها الصديق يبدو الاختلاف كبيراً بين أدبكم الغربي المعاصر وأدبنا العربي المعاصر، فالقطيعة عندنا حالة نادرة، وهناك امتداد كامل وساحق، لا قطيعة ولا تجـديد الآ اذا استثنينا بعض الشعراء اذكر منهم ادونيس مثلاً.

ج: نعم.. أعلم ذلك، وفي فرنسا كنّا أوّل من باشر بنشر نصوص الشاعر أدونيس، اذ بدا لنا بأنه اوّل من أدخل في الادب العربي المعاصر هذا النوع من المغامرات، وهذا النوع من اللغة المجنونة ـ القطيعة التي تحدثنا عنها.

س: لنتحدث عن السياسة والعلاقة بينها وبين الكتابة، وأعتقد بأنك كشاعر تهتم بهذا الأمر جيداً..

ج: طبعاً، أهتم جيداً بالأحداث السياسيّة الفرنسية منها والعالمية، لكن يبدو لي بأنه من غير الممكن ان نكتب عن حدث سياسي مباشرة، فهو يكون دافعاً وليس موضوعاً والا وقعنا في الخطابية الايديولوجية التي ليست الا ضداً لما تحاول القصيدة قوله. فهذه الأخيرة تسعى جاهدة لتخلصنا من اللغة السياسية الايديولوجية التي لا تكف عن ملاحقة الفرد، والكتابة ليست الا محاولة تحرر من العبارات التي تثقل كاهلنا يومياً، وبعبارة أخرى الكتابة هي جعل الكلمات ترقص دون توقف، هي ان نتعلم من جديد على التعامل مع الألفاظ، في حين ان الخطاب السياسي الذي نسمعه يستخدم الألفاظ كهراوات نضرب بها، سواء كانت ألفاظ الماركسية او التقنية او ألفاظ الايديولوجيات الدينية.

الكتابة هي ممارسة الحرية، انها عمل سياسي بالمعنى النبيل للكلمة، اي فعل دفاعي شرس لاستقلالية الفرد عن السلطة وعن الكلمات التي تستخدمها هذه السلطة لتحجيمها وامتلاكها او لتجنيدها تحت كل ضروب الرايات. ولذا فالشاعر هو فارٌ دائم، انه الفارُّ الذي يرفض الانخراط تحت عَلم يحاول ابتلاعه، وجميع رجال السياسة يحاولون تجنيد البشر تحت علمٍ ما: اسود، أحمر، أزرق، أبيض، أخضر. مرة ثانية، الشاعر الحقيقي هو ذلك الفارُّ الحقيقي.

س: إذاً مهمة الشاعر أن يقارع السلطة السياسية؟

ج: ربما.. لكن عليه ان يقارع الاضطهاد واستخدام الطغاة للألفاظ. فما القوة الكبرى التي يتمتع بها هؤلاء الطغاة؟ انها الكلمات بكل تأكيد، فهناك كثير من الأنظمة السياسية لا تقوم على رأس السلطة الا بفعل الألفاظ فقط، كما أنها استطاعت تثبيت حقيقة وهمية خرقاء فرضتها على مجموع الناس، انها كمين مصنوع من الكلمات يحاصر الآخرين كداء عصبي شديد يمنعهم من إعادة ارتباطهم بالأشياء.

س: هل يمكن الحديث عن الكاتب الملتزم في مثل هذه الحالة؟

ج: ليس خافياً أن كثيراً من الكتاب التزموا ولكنهم سرعان ما انحلوا من جميع التزاماتهم، وما أقل الذين افلحوا عندما «التزموا»، إذ أدركوا بأن ميدان عملهم ككتّاب يختلف اختلافاً تاماً عن الميدان الذي أرادوا الانخراط فيه. لكن اعتقد بأنهم فعلوا حسناً عندما التزموا، لأنه ينبغي على المواطن أن يتخذ موقفاً سياسياً في لحظة من اللحظات، وهذا شيء طبيعي في الحياة الديموقراطية. بيد أن ذلك لا يشكل بحد ذاته جزءاً من مهمة الكاتب الذي لا يُعدّ الا مواطناً بسيطا على المستوى السياسي، لا بل قد يرتكب أخطاء لا يرتكبها المواطن الأكثر بساطة.

س: أن أكتب نصاً سياسياً، فذلك يعني الدخول في لغة مسبقة الصنع، في لغة مليئة بالمعاني، ويعني النزول على أرض ما كان يجب نزولها أو الاقتراب منها. فماذا ينفع ان نكتب ضد لغة السياسة

المحفورة إذا كتبنا نحن أنفسنا خطاباتٍ سياسية؟ إذا أردتَ فلننقل بأن نص «الكلاب المهزومة» هو خطاب سياسي: انه إيديولوجية ضد الإيديولوجيات، انه اللغة التي تختنق بها.

س: هل تعتقد بإمكانية الخروج من الايديولوجية؟

ج: أعتقد بأن محاولة تجاوز مفاهيم الايديولوجيات المسبقة الصنع هي وظيفة نبيلة. وعلى الكتابة أن تخلق حيز الحرية عبر الكلمات، أن تخترق شاشة الألفاظ، عليها ان تغتصب المفردات كي تتيح لها أن تقول شيئاً آخر يختلف عما تريد قوله. وعلى الكاتب أن يمنعها قولَ ما تريد، وأن يحظّر على اللغة انغلاقها على نفسها، عليه ان يجبر اللفظة قول شيء آخر.

س: يعني إفراغ الكلمات من مدلولاتها المعهودة..؟

ج: وقيادتها إلى قول أكثر مما تبتغي قوله، الى انفتاحها دفعة واحدة على حيزٍ مجهولٍ، وجديدٍ تماماً...

س: يعني قذفها خارج ذواتها...!!

ج: وتفجيرها من أجل بنائها. فالعديد من نصوص «هنا» لا يعني الا هذا. وعندما نستخدم الكلمات بشيء من التيقظ فإن رائحة جديدة كلياً تبرز منها دفعة واحدة، وغالب الأحيان نترك للألفاظ أن تقودنا دون تبصّر. هذا ما يحدث عندما نقرأ نصاً نثرياً ـ الجريدة مثلاً ـ حيث تصطادنا الكلمات بأفخاخها دون أن نعي.. اننا نتركها تفعل فعلها في ذاكرتنا وتفكّر في نهاية الأمر عنا: انها تتفكرنا دون أن نتفكرها. لكن اذا استخدمنا اللفظة بشيء من السيطرة فاننا نستطيع ان نخلق منها عالماً جديداً، وهكذا تندفع متفجرة برائحة جديدة، بلون جديد، بالصوت والصمت معاً، إنها تصير كالزهرة، إنها تعود الى الحياة دفعةً واحدة.

س: وعندما تتحدث عن امكانية الخروج من الايديولوجية الا تخاطر بتكوين ايديولوجية جديدة؟

ألا تخاطر بمحاصرة القارىء وسجنه في منفى ايديولوجي جديد؟

ج: لا أعتقد ذلك، فمحاولة الخروج من الايديولوجية ترتبط بتجربة ما، بتجربة الحرية، وليس في هذا أي شيء تنظيري بل هو شعور حقيقي بالخلاص، والتحرّر الذي نصل اليه عن طريق التجربة. هناك نوع من الابتهاج والفرح بهذه الحرية المخبأة، هناك وبعيدا عن كل العقائد والانشاءات الكلامية تجربة معاشة..

س: ولكن هذه التجربة تتحول بدورها الى قاعدة وبالتالي الى ايديولوجية...؟

ج: أبداً، التجربة هي التجربة ولن أقول شيئاً آخر غير التجربة. بتعبير مختلف، هناك امكانية القيام بهذه التجربة وحرٌ ذلك الذي يريد ان يمارسها. ولا أريد الآن انشاء خطاب ايديولوجي في

هذا الصدد او محاولة كتابة بيان لأية حقيقة كانت، فأنا لا اعتقد بوجود حقيقة جديدة: هناك تجربة ما للأشياء لا اسم لها ولا نظرية ولا نصلها تحديداً إلاّ بإملاق شديد، هناك حيّز من الحرية يعيش فينا كأناس وحين نفهم العالم بهذه الطريقة. تلك هي الحرية الوحيدة التي تقاوم كل أنواع القمع والاضطهاد، انها نبع الحريات الأخرى.

لكن هذا لا يعني وجود إيديولوجية بل يعني واقعاً قائماً: فهذه الحرية قائمة كالحصاة وما من أحد يستطيع أن يقول غير ذلك. فالحضور في العالم ليس ايديولوجية، ونحن حاضرون فيه وأحرار عندما نكون أنفسنا. والشيء حرٌّ في أن يكون ذاته، فالحصاة الصغيرة حرة تماماً عندما تكون حصاة. ويبدو لي بأن ذلك هو مفهوم الحرية الذي تحدث عنه المتصوفة جميعاً: أن أصير حراً يعني ان أصير انا نفسي، وأن أكون حرّاً في الله يعني ان أكون شفّافاً له دون ارادة محضة.

س: ألا تعتقد بأن الحرية التي تتحدث عنها مفقودة. وان وجدَتْ فلها قواعدها وحدودها..؟

ج: لا أقول بأننا نجدها دائماً، لكن أقول بأن تلك تجربة كبرى ووحيدة وليست بالتأكيد مفهوماً محدداً، وأعتقد بأن الوسيلة الوحيدة للوصول الى هذه التجربة هي الفقر والزهد والتحرر من الحقائق القائمة سواء كانت دينية أو سياسية أو شيئاً آخر.. وبدءاً من هذا التحرر تنبع امكانية وجود علاقة جديدة بالأشياء وينبع شعور حي بحضور الأشياء في العالم، وفي هذا الحضور وفي هذا الشعور ينشأ الانفجار الذي غالباً ما يُربَطُ بالمشاعر الشعرية، ولذا نرى الأشياء دفعة واحدة جديدة كل الجدة كما لو كنّا نراها للمرة الاولى.

في مثل هذه اللحظات ـ حيث لا نرتبط بشيء أو حيث يكون وجودنا مدهشاً بحد ذاته ـ ندخل ذلك الحيز من الحرية ونعيش تجربة جديدة كلياً. أفي ذلك تكمن التجربة الصوفية او تجربة الوجد الإلّهي، أم أن ذلك تجربة العالم فقط؟ على أية حال تلك تجربة الغرابة التي يمكن أن تكون مادية بقدر ما تكون روحانية. وما أكثر حذري من القصائد التي تعيد القارىء باستمرار الى اللامرئي، الى الغيب، اذ أرى ان أغرب ما في العالم هي الأشياء التي تعد اكثر غيباً وخفاءً من الغيب ذاته: فهل الغيب كائن خارج الأشياء!!.

جيرار فيستر
(حاوره: محمد عضيمة)

ولد جيرار فيستر سنة ١٩٥٢. واحد من تجمّع شعراء شبّان يصدرون دورياً كرّاسات شعرية مترجمة من مختلف اللغات في سلسلة بعنوان آرفيوان ARFUYEN. آخر ما ظهر في هذه السلسلة من الشعر العربي مختارات للنّفري ترجمها محمد عضيمة. وقبلها ظهرت مختارات من «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس. وتظهر قريباً «لاميّة العرب» للشنفرى، ترجمة محمد عضيمة بالتعاون مع فيستر.

للشاعر المجموعات الشعرية التالية: «هنا»، «الكلاب المهزومة»، و«مغامرات».

الرواية / المدينة

(عناصر وفرضيات سوسيولوجية حول روايتين جزائريتين)

عمار بلحسن

أ - المدينة... والبورجوازية/الرواية

1 - امتاز صعود الطبقة البورجوازية وانتصار نمط الانتاج الرأسمالي في التشكيلات الاجتماعية الأوروبية بتغيير مجمل العلاقات الاجتماعية والانتاجية ومؤسساتها. تحويل المراكز الحضرية الحرفية الى «مدن» كفضاءات معمارية معقدة التجهيزات والخدمات تعبيرا عن العلاقات الاجتماعية الجديدة والطبقات الاجتماعية الجديدة، البروليتاريا والبورجوازية والمثقفين العضويين لكل منها. [1] (غرامشي).

هذه الفضاءات الجديدة هي شكل وقالب عملية الانتاج الاجتماعية الجديدة: الصناعة وقنوات سير ونشاط رأس المال من بنوك ومصارف ومؤسسات إعادة إنتاج قوة العمل والعلاقات الاجتماعية. [2] (الاجهزة الايديولوجية للدولة / التوسير).

مع ظهور المدينة تغيرت البنية الاجتماعية القديمة، اصبح الحرفيون والفلاحون الهاربون من قلاع الاقطاع طليعة المجتمع الجديد، وانتقل الفرد من مواجهة واضحة لقوى ملموسة (الاقطاع / الكنيسة / علاقات القنانة الاجتماعية (الى مواجهة قوى مجردة ضمنية (العلاقات الرأسمالية / السلعة / الشركات الصناعية والبنكية، العلاقات المعقدة والمتنوعة وغير المفهومة التي تربطه بالنظام الاجتماعي السائد).

2 - في المدينة البورجوازية كمركز تقرير وتوجيه وتنشيط وإعادة انتاج المجتمع الرأسمالي علاقات وايديولوجيا، بدأ الفرد يواجه قوى مجردة يستحيل ان تتولد عن الصدام معها معارك قابلة للتصوير الحسي، كما ان الواقع اليومي لحياة الفرد والطبقات هو واقع غث ومتنوع وهابط ومتدهور (رغم تطور القوى المنتجة) يصعب معه التطور الانساني والروحي والشعري نظرا لسيادة القيم التبادلية وتحول الفرد الى سلعة. ان التسامي والسمو الشعري للانسان قد سقط تحت هدير وسائل الانتاج التي تملكها فرديا الطبقة البورجوازية وتحت همجية ولا معقولية التقسيم الرأسمالي للعمل وعلاقات الانتاج السائدة.

فهذا التقسيم يدمر «تلك الوحدة البدائية للرابطة العشيرية باعتبارها مضمونا وشكلا لوحدة الفرد

والمجتمع» ويحول شكل التعبير عن هذه الوحدة: الشعر الملحمي الهوميري الذي يعتبر في المنظور السوسيولوجي مرحلة نشاط الانسان الحر المستقل السائد (هيجل) ومرحلة البطولة والطفولة البشرية (ماركس) ومرحلة الملحمية الشعرية (لوكاش) وكفاح المجتمع الحيوي الموحّد للفرد والجماعة أو الطبقة.

3 ـ ان التقسيم الرأسمالي للعمل والتناقض بين الانتاج الاجتماعي والتملك الخاص قد فتت الوحدة الروحية الملحمية الشعرية للانسان/ المجتمع، وهرس شعر وملاحم السادة والاقطاعيين (النظام العبودي/ ملحمة هوميروس) و(النظام الاقطاعي) شعر القصور والبلاطات والقلاع والفروسية والبطولة الفردية، وحول الحياة الحديثة الى نثر رديء يعكس بجمالية وشكلية جديدة هي الرواية التعارض الجذري بين المجتمع والفرد (البطل المشكلي/ لوكاش) والصراع الدائر في المجتمع الطبقي الجديد: المجتمع البورجوازي كآخر مجتمع طبقي بتدميره الوحدة التي لاتنفصم بين تقدم المجتمع من خلال تحطيم البنيات الرأسمالية القديمة ومن خلال النهوض الثوري للقوى المنتجة المادية وبين الانحطاط العميق للانسان تحت وطأة نمط الانتاج الرأسمالي والتقسيم الاجتماعي للعمل (عمل يدوي وذهني/ مدينة وريف/ بورليتاريا/ بورجوازية... الخ).

ان تحوّل روح الانسان والفرد من التعبير الشعري الملحمي الحماسي الفروسي عن نفسها الى نثر متفتت روائي يصور الشخصيات الانسانية في كفاحها وصراعها وسقوطها وتدهورها أدّى الى خلق شكل أدبي جديد هو «الرواية» كملحمة جديدة للبورجوازية (لوكاش)[1].

4 ـ ان مهمة الروائي في نظر فيلدنغ وبلزاك هي «تأريخ الحياة الخاصة» على أساس الصدق في تصوير السمات الأساسية في المجتمع البورجوازي وتجاوز رداءة ووضاعة وبؤس الحياة اليومية البورجوازية بتصوير الشخصيات النموذجية وتسليط الأضواء على المواقف التي تعبر عن التناقضات الفردية والاجتماعية بتوتر وعنفوان وبنيات متعارضة ومتناقضة...

فواقعية التفاصيل والتشخيصات والتمثيلات في الرواية كملحمة للبورجوازية لا تعدو أن تكون وسيلة فنية لاماطة اللثام عن التناقضات وعن الحقيقة الاجتماعية. بلزاك وفلوبير وزولا وتلستوى وترجنيف وغوغول وفيلدنغ وديكنز وغوركي والان روب غرييه كعينات لكتاب ـ نقاد، روائي العصر البورجوازي بكامل مراحله التنافسية والاحتكارية الامبريالية، أعادوا في مؤلفاتهم تصوير تدهور الشخصية الانسانية تحت تأثير سيادة الصنمية والقوى المجردة الغامضة التي رغم مظاهر التقدم في المجتمع، تفتت حياة الناس وتقمعها، وتمنع تطورها واكتمالها، فسقوط كما صوروا الأبطال الروائيين وجمالية فشلهم وانحدارهم في عالم من الأصنام والقوانين المجردة والقوى الغامضة، وفي داخل سجن علاقات متشيئة الى قاع الاحساس بذبول الروح، الى شيء يحكمه قانون العرض والطلب والسوق (سيادة قيمة التبادل/ لوسيان غولدمان).

5 ـ ان سيرورة ومسار تطور البورجوازية/ الرواية يمكن تحقيبها على أساس التوازيات بين ولادة

البورجوازية ونموها وتطورها وسيادتها وولادة الرواية كملحمة جديدة وتطورها وسيادتها...

فمن نضال كبار الروائيين (رابليه، سرفانتس) ضد الاستعباد القروسطي الاقطاعي الذي ترافق وتزامن مع صعود البورجوازية وقيمها (الواقعية الفنتازية) الى مرحلة اقتحام الواقع روائيا وتفصيل السرد والغاء الطابع الفنتازي الغريب للشخصيات وتدقيق التصوير للحياة اليومية وتناقضاتها الذي ترافق مع التراكم البدائي لرأس المال وسيادة البورجوازية اقتصاديا وظهور قوى وشخصيات اجتماعية واقتصادية نشيطة (أرباب العمل، مدير الانتاج...) وظهور الرواية المكافحة في سبيل تبرير الحياة والقيم الفردية (الحرية... دعه يمر/دعه يعمل) الى مرحلة انتهاء «الأوهام البطولية» (ماركس) لايديولوجيا الطبقة البورجوازية...

... وتفاقم وظهور التناقضات وولادة الرد الجمالي الذي تجسد في النزعة الرومانسية (الهروب من الواقع المتناقض) الى عوالم «شعرية روحية ملكوتية حيوانية» (لوكاش) بدون رؤية امكانيات تجاوز التناقضات الغامضة (عدم ظهور البروليتاريا كقوة مستقلة سياسيا واقتصاديا تملك مشروعا جديدا للمجتمع البشري)...

.. الى مرحلة الافول الايديولوجي للبورجوازية ودخول البروليتاريا الى خشبة المسرح كقوة ثورية مستقلة بذاتها وتطور تناقضات المجتمع الرأسمالي (جوان - حزيران 1848 وكومونة باريس 1871) وارتفاع حدة النقد السياسي والجمالي والايديولوجي (الماركسية والفوضوية) وانتشار المدرسة الطبيعية والواقعية النقدية في الرواية (زولا/ جرمينال) كتعبير عن وجود قوى بديلة وثورية مناضلة ضد الانحطاط البورجوازي للحياة والعلاقات الاجتماعية (وأناتول فرانس كتعبير عن القبح الذي سقط فيه هذا الأدب بفعل تطور الرأسمالية) و رومان رولان وتوماس مان وهنريش مان كتعبير عن هجوم الانسانية ضد الفاشية الابن الشرعي للنظام الرأسمالي الامبريالي، الى مرحلة انتصار البروليتاريا وسيادتها (ثورة اكتوبر) وظهور الواقعية الاشتراكية في الرواية كتعبير عن المجتمع الاشتراكي الجديد المتجاوز للتناقضات الحادة والتناحرية بين الفرد والمجتمع وتكوين الوحدة الضائعة (الروح الملحمية الجديدة في اعمال غوركي/ وشولوخوف كروايتي الأم/ الدون الهادىء).. كانت «الرواية» تتطور باحثة عن كتابة مفتوحة لتناقضات المجتمع والفرد ومجابهاتها أو اندماجها [1]...

هذا التحقيب لمسار البورجوازية/ الرواية يعطينا فرضية ان البورجوازية كطبقة مدينية أساسا لارتباطها بالصناعة والمال (المصانع والبنوك) قد خلقت شكلا جماليا تعبيرا عن الشكل الجديد للحياة الذي وضعته. ان تناقض الحياة البورجوازية الذي يظهر خصوصا في المعارك الاجتماعية والطبقية التي جرت في «المدينة» الفضاء المعماري للقوى الطبقية الأساسية في المجتمع الرأسمالي قد انعكس في الشكل الروائي ومساره المتناقض. الذي كان من عمل ومن انتاج المثقفين العضويين (غرامشي) المدينين أصلا نظرا لارتباطهم بالاجهزة الايديولوجية والثقافية التي يتواجد أغلبها في المدن.

فالمدينة هي مقر النزاع الاجتماعي، وهي الفضاء الذي تتطور فيه الشخصيات وفق القوانين التي تعمل

في المجتمع البورجوازي على أساس واضح وجلي وخال من الايديولوجيات المقابل رأسمالية (الدين والثقافة الفلكورية الزراعية والشعر والملحمة).

تلك هي مشكلية المدينة / البورجوازية / الرواية في المجتمعات الاوروبية التي عرفت التطور العادي لنمط الانتاج الرأسمالي والسيادة الصافية للعلاقات الاجتماعية والانتاجية البورجوازية ووضوح الطبقات الاجتماعية المتصارعة فكيف هو الحال يا ترى في المجتمعات الما قبل رأسمالية التي عانت من الاستعمار والسيطرة الكولونيالية وكيف تطرح اشكالية العلاقة المدينة / الرواية في مجتمع عرف الكولونيالية كنظام؟؟

ب - المجتمع الكولونيالي / المتحرر / الرواية والمدينة

1 - تقدم لوسات فالنسي في كتابها **المغرب قبل احتلال الجزائر**(5) المدينة في المغرب في صورة «مركز معماري معقد اقتصاديا وعرقيا ولغويا» **في وسط بحر ريفي** رعوي تحتله نسبة 90% من سكان المغرب العربي. في الجزائر كانت **تلمسان بـ 20 الف** نسمة، الجزائر العاصمة بـ 50 الف نسمة وقسنطينة بـ 25 ألف نسمة.

النمط المعماري لهذه المدن محدّد بمعيار عائلي - اثني: **فالمجموع العمراني يتألف من** «الأحياء»، كل حيّ عبارة عن مجموعة من المنازل والدور تربط بينها **علاقة قرابة لا علاقة** جوار، في العاصمة مثلا هناك عرق «المور» وهو منفصل عن عرق «**القبائل**» **في تلمسان** انفصال «الحضريين» عن «الكراغلة» و«اليهود». وظيفة الحي هي السكن **فقط، فهو** يتوفر على مسجد وفران وتغيب منه أماكن العمل (الحرف) هذه الاخيرة التي توجد في مركز المدينة الذي هو عبارة عن مسجد كبير و«بازار».

في البازار هناك تقسيم عرقي وجغرافي للعمل اليدوي، كل حرفة لها زنقتها، ولها حرفيوها المنحدرون من اثنية واحدة. في البازار هناك تخصصات في العمل ايضا تبعا للعرق (اليهود: الذهب، المزابيون: صناعة الخبز والعجين والطحين، البسكريون: الحمامات) كما ان مركز المدينة لا يحتوي على ساحة عمومية وفضاء جماعي ذي سماء مفتوحة؛ المسجد هو مكان اللقاء والتعبير عن الرأي وممارسة الناس لحياتهم الفكرية فهو دار المسلمين يعبّر الرأي العام فيه عن نفسه. لا حياة مدينية بالمفهوم المعاصر أو الاوروبي، اذن!

في المدينة تتظاهر القوى الاجتماعية المرتبطة بالانتاج الحرفي (حرفيون) والانتاج

الزراعي المرتبط أساسا بأعمال البستنة (في ضواحي المدن) والقوى الاجتماعية المرتبطة بالاعمال الذهنية والفكرية أي ما يسميهم (غرامشي) بالمثقفين التقليديين (قضاة، فقهاء، أئمة، شراح القرآن، مدرسين للحياة والحضارة القديمة فلسفة وفقه وسير وتاريخ...).

وسط هذه العلاقات الاجتماعية القديمة الما قبل رأسمالية لا يمكن ان تنتج الا أشكال فكرية فلكلورية، ذلك ان المجتمع الزراعي لا يمكن أن ينتج الا فلكلورا أو شعرا أو شكلا يعبر عن وضوح العلاقات الاجتماعية!

اذن لا رواية في غياب المدينة العصرية في المغرب. «التاريخ» الأدبي يؤكد هذا. ستظهر الرواية الكولونيالية بعد تحطيم/تشويه النظام الكولونيالي للأشكال الاجتماعية الما قبل رأسمالية (بن أشنهو) وبالضبط سنة 1900 ظهور (وسيادة البورجوازية الزراعية/ كبار الكولون في المجتمع الجزائري كمرحلة لتراكم رأس المال الكولونيالي في الجزائر (بن أشنهو) ولتحطيم مقاومة الطبقات الجزائرية «الأهلية» ومؤسساتها، وشراسة التدمير الذي قامت به قوى نمط الانتاج الكولونيالي الاجتماعية (كبار الكولون، البورجوازية الزراعية والشركات والرأسمالية المتروبولية) وظهور قوى وطبقات اجتماعية جديدة في المجتمع الجزائري (الفلاحين المعدمين والفقراء، البروليتاريا الزراعية والصناعية والجماهير المبلترة والمكدّحة في المدن والأرياف (البروليتاريا الرثة والمساكين والهامشيين) والبورجوازية الصغيرة المثقفة ثقافة عصرية اصلاحية او فرنسية ليبيرالية وتقدمية (المثقفين الاصلاحيين والمثقفين الجزائريين باللغة الفرنسية).

2 - يذكر «رودولفو ستهافنهاجن» في كتابه «**الطبقات الاجتماعية في المجتمعات الزراعية**»(*) ان ادخال النقد في التبادل وتحول البنيات الاجتماعية - الاقتصادية وتحللها تحت تأثير الاستعمار والعلاقات الكولونيالية قد خلق مدينة هجينة...

- مركز مديني أوروبي في وسط المدينة القديمة مع بقاء الخصائص القديمة للعمران في الضواحي، اضافة الى حزام من الأكواخ والأحياء القصديرية تعبيرا عن ظاهرة الهجرة من الريف الى المدينة وتأكيدا لحضور البروليتاريا والجماهير المبلترة في المدينة، المركز الأوربي الحديث عمرانيا بكل معاني الكلمة للقوى والطبقات الكولونيالية (كولون، رأسماليين تجاريين وصناعيين، موظفين، ومثقفين عضويين للطبقة أو التحالف الاستعماري المسيطر... وبعض القوى الأهلية المرتبطة مصلحيا بالاستعمار... قيادة وباشاوات ... الخ...).

- أما المركز القديم والأحياء القصديرية والأكواخ فهي للقوى الاجتماعية التي فقدها

نمطُ الانتاج الكولونيالي من « بيضات » المجتمع القديم (فلاحين صودرت أرضهم، بروليتاريا ومثقفين تقليديين إضافة الى البورجوازية الصغيرة المنحدرة من أصول فلاحية والتي تشتغل في دولاب الدولة الاستعمارية وتسكن الاحياء العربية...) ان التفريق على اساس قومي وطني هو السائد فهناك احياء « اوروبية » واحياء « عربية اهلية ».

هناك تحديد على مستوى المدينة للعلاقة الكولونيالية (البير ميمي) [٧] كعلاقة سيطرة أمة على امة اخرى، وهناك توحيد او عملية دمج للعناصر الاهلية والعروق في ما يمكن تسميته بـ « الأمة » وتجاوز الاختلافات العرقية ـ الاثنية كمواجهة صامتة أو علنية (الثورة التحريرية) للأمة المستعمِرة بكسر الميم.

في داخل العلاقات الاستعمارية ووضوح التناقض الرئيسي في هذه المجتمعات الكولونيالية وتشابك وتنوع مظاهرات العلاقة الكولونيالية (العنصرية، القمع، الصراع الطبقي داخل الشعب المستعمِر والمستعمَر (بكسر الميم الأولى وفتح الثانية) وعمليات ربح المثقفين واغرائهم أو قمعهم تبعا لنوعية التصور الايديولوجي والثقافي السائد...) تتحول الحياة بالنسبة للشعب المستعمِر والمستعمَر الى سلسلة من المواجهات الغامضة والدائمة (الأخذ بثأر قديم والدفاع عن النفس والعمل على ممارسة القمع باستمرار تحت مختلف أشكاله السلمية والعنيفة) فكيف تظاهرت هذه المواجهات بين المستعمِر والمستعمَر في المدينة كمركز السيادة والسلطة والسيطرة الاستعمارية عبر الرواية والشكل الروائي الذي ولد في هذه المجتمعات تحت تأثير حركة الاستعمار ودخول نمط الانتاج الرأسمالي الكولونيالي وقواه الاجتماعية؟

سنأخذ مثالين عشوائيين من فترتين للمواجهة بين المجتمعات الكولونيالية والاستعمار:

- فترة مواجهة الاستعمار المباشر.
- فترة مواجهة الاستعمار الجديد او الامبريالية.

ج ـ المدينة كمركز للنزاع الكولونيالي في رواية « الدار الكبيرة » محمد ديب

في عملية اعادة النظر في المجتمع الكولونيالي الجزائري سياسيا (نضوج الحركة الوطنية وتبلور المسألة الجزائرية) واقتصاديا (أزمة النظام الرأسمالي في الجزائر) وايديولوجيا (نمو الوعي الوطني

الثوري) كان محمد ديب يسحب الكلمة الروائية من «الآخر الاستيطاني» ويعطيها لـ «الأنا الجزائري الأهلي» (ظهور الرواية الوطنية في مواجهة الرواية الكولونيالية)، واضعا نفسه كـ «كاتب عمومي» للشعب الجزائري المستعمَر.

«هاكم ما نحن عليه واليكم كيف نعيش» جسدها ديب في الرواية الثلاثية بأسلوب واقعي بلزاكي ملفوف في رؤية ماركسية (الخطيبي)[8] وعبر أحداث ودراما النزاع الكولونيالي بين الشعب الجزائري وطبقاته الوطنية (الجماهير المبلترة في المدن والفلاحين المعدمين والفقراء والعمال الزراعيين والبورجوازية الصغيرة الثورية... والبروليتاريا الرثة) والكتلة الاستعمارية (البورجوازية الزراعية الكولونيالية والبورجوازية التجارية والصناعية البروليتارية و «الشعب الجديد الأوروبي»).

تجرى الرواية كلها (الدار الكبيرة والنول والحريق) في تلمسان وضواحيها / المدينة نموذج الجزائر المستعمَرة:

في الحلقة الأولى من الثلاثية «الدار الكبيرة»[9] تبدو المدينة تلمسان كمدينة جديدة / قديمة، مدينة نموذجية نمطية لأطراف العلاقة الكولونيالية، وفضاء معماريا وعمرانيا يعيد انتاج صور المجتمع المستعمَر القائم على صراع أمة مغلوبة مسيطرة عليها / امة غالبة مسيطرة:

ان تلمسان في الرواية منقسمة الى مدينة أو احياء اوروبية ومدينة او احياء اهلّية جزائرية، هذا الانقسام يجسد سيطرة المركز المديني الاوروبي كانعكاس مكاني واجتماعي وسياسي واقتصادي لسيطرة «الشعب الجديد الاستعماري» على «المدينة الأهلية» و«الشعب الجزائري».

(المركز / الأطراف... سمير أمين).

ولأن الرواية برمتها «كلمة» الأهلي المستعمَر فان الأحداث تدور في المدينة التحتية، مدينة الأهالي، وتتكلم عن المدينة الأخرى لتعريها ولتعرى مستوطنيها وساكنيها الأوروبيين.

يقودنا الطفل البروليتاري عمر عبر دروب وأزقة المدينة القديمة «باب زير» و«باب الحديد» وساحة «المشور» و«الرحبية»، ليكشف لنا عن تواجد وحضور القوى الاجتماعية التي فقسها نمط الانتاج الكولونيالي، وليشير لنا بالانتباه الى الفضاء العمراني والسكني الذي تحتله في ظل العلاقة الكولونيالية:

«ان المدينة التي يسكنها الشعبِ هي: مدينة قديمة، مظلمة، مختنقة بين جدران أسوار تتعرج ازقتها الى غير نهاية، وتتكدس بيوتاتها المتشابهة، مستندا بعضها على بعض، ويشبه كل حي من احيائها ان يكون كتلة من الوحل، هذه هي المدينة تنتصب وقد لاح منظرها أشد ما يكون عداوة ونكرا، وجدرانا جهمة، شوارع وأبراجا وأسقفا مغسولة».

(مهنة الحياكة ص 391)

« ان المدينة القديمة التي كانت مدينة حرف تضحى الآن/ بغفوها العتيق وتستحيل الى ما يشبه مدينة صناعية.. وتكاثرت المناسج والمعامل تكاثرا مباغتا، بينا كانت تسافر الى فرنسا بغير توقف سجاجيد وأغطية » (ص 388).

« ان البيوت في الأحياء القديمة لا يصطف بعضها الى جانب بعض، بل هي تتصادم في فوضى كبيرة وسط الطريق المرصوف ».

ويصف ديب الشوارع بأنها شوارع ضيقة متعرجة ومنحدرة، كما يصف الحياة الحرفية والتجارية في المدينة القديمة... « سرعان ما ظهرت كتلة ميدان البليق ». هذه أكاليل من سلال القصب بسقوف خصائص الخشب القابعة في وسط الميدان على صورة مربع، حزام من قفف تختفي وراءها قفف وسحارير خضر ودكاكين شواء... والميدان والشوارع المجاورة ورشة بحركة الناس والعربات ذاهبة آتية، والحمالون السغاب يجولون هنا وهناك في خرق رثة، والفلاحون الخشان تفوح منهم رائحة الأرض وهم يسيرون، وهؤلاء نسوة يمرون بالمكان متدثرات بحجب بيضاء... والشحاذون ينادون نداءات مصرة بغير أمل « حسنة يا اخوان »... (ص 391-392).

من المدينة وشوارعها وعودة اليها يصور ديب دارا نموذجية هي « دار سبيطار »:

« تشبه دار اسبيطار ان تكون بلدة... رحابها الواسعة جداً تجعل من المتعذر على المرء أن يقدر ما عدد السكان الذين تؤويهم على وجه الدقة. حين شق قلب المدينة، وأقيمت شوارع جديدة حجبت العمارات الجديدة وراءها تلك المباني القديمة المبعثرة التي بلغ من تراصها أنها تؤلف قلبا واحدا، المدينة القديمة. ودار اسبيطار الواقعة بين طرق ضيقة صغيرة ملتوية كأغصان النبات المتعرش كانت لا تبدو للنظار الا قطعة من ذلك القلب الكبير الواحد. انها بيت كبير عتيق، موقوف على سكان همهم الأكبر اختصار النفقات واجهة ليس فيها شيء من تناسق، تطل على الشارع الضيق الصغير، وبعد الواجهة رواق المدخل وهو رواق عريض مظلم اخفض من الشارع، وهو ينعطف حتى يحجب النساء عن انظار المارة ويتصل الرواق بفناء على الطريق القديم في وسطه بركة ماء. وفي الداخل تزيينات كبيرة على الجدران، قيشاني أزرق (سيراميك ذو أرضية بيضاء، وعلى صف من اعمدة من الحجر الأسود تقوم في جهة من الفناء دهاليز الدور الأول (الدار الكبيرة ص 63-64).

داخل الوضع الاستعماري تبدو دار سبيطار والمدينة القديمة مدينة / دار « سجن » و« زنزانة بملايين القضبان » لأنها موضع هجوم « الشرطة الاستعمارية » و« الجوع » و« الفقر » و« الجنون » و« البرد » و« القمع » وتبدو كذلك من جهة أخرى « مكان » الشعب وحركة النضال الوطني السياسي، ان دار سبيطار تكشر عن أنيابها في وجه الاستعمار!

عبرها وعبر المدينة القديمة تتظاهر القوى الأهلية الجزائرية في حياتها اليومية الكادحة وفي حركة صراعها ضدّ « الجوع » والفقر والتخلف والقمع. انها مكان ومقرّ الجماهير المبلترة والبروليتاريا الرثة

(الشجاذين) والفلاحين والبورجوازية الصغيرة المثقفة الثورية (النساء البروليتاريات، عيني زوليخة، فاطمة، وعمارية، صالحة والبروليتاريين محمد شراك والجيلالي وعمال السكك الحديدية والمناضل الثوري حميد سراج والطفل البروليتاري عمر... الخ) كما أن الكتلة الاستعمارية وحلفاءها تتجلّى عبر دروب وأزقة ومعامل المدينة القديمة المتحولة تحت تأثير تفكك الحرف التقليدية وغزو الصناعة الرأسمالية والقوى الاستعمارية والفئات والطبقات الأهلية المتحالفة معها (الشرطة الاستعمارية، جيش البورجوازية الزراعية وكبار الكولون، وجونزاليس البورجوازي المستوطن الذي يشغل عيني والنساء الأخريات والبورجوازي الأهلي السي صلاح مالك دار سبيطار ولالاّ حسنة المرأة المرفهة المضادة للنضال ضدّ الاستعمار).

هذا الظرف الذي يعيد تصوير حياته الاجتماعية والاقتصادية والسكنية محمد ديب مركزا على ان مدينة الاوروبيين تحتوي على «فيلات» و«شقق» و«عمارات» جيدة تدل الأضواء المنبعثة منها على أنها مكان الحياة المرفهة وان اصحابها يملكون، وهم في صحة وعافية ووضع اجتماعي ممتاز! ان الأوروبيين ليس لديهم مشكل السكن، فهم يسكنون قلب المدينة واحياءها الراقية. في الدار الكبيرة يعيد ديب انتاج التناقض الرئيسي في الوضعية الكولونيالية عمرانيا وروائيا:

ان الجماهير الجزائرية تسكن الأطراف المدينة القديمة بينما تسكن المركز القوى الاستعمارية. نتيجة لنضالات وثورة هذه الجماهير وقلبها جذريا للعلاقة الكولونيالية ستبدو المدينة الجزائرية بشكل مختلف... لكنه يأخذ خصائص المدينة القديمة ويطرح ليس فقط النزاع الكولونيالي كنزاع أساسي داخلها، بل النزاع الطبقي والاجتماعي... داخل كل احيائها الحديثة (الاوروبية سابقا) والقديمة.

ان رواية «الزلزال» للكاتب الجزائري الطاهر وطار تنتج هذه الصورة.

د - المدينة كمركز للنزاع الطبقي والاجتماعي في رواية «الزلزال» للطاهر وطار

يبني وطار روايته «الزلزال»[15] روائيا بطريقة متوافقة ومتشابهة مع معمار مدينة قسنطينة.

ففصول الرواية سبعة وجسور قسنطينة سبعة. ان لحظات الرواية الدرامية تجري تبعا لدلالة كل جسر وحي وبالتزامن مع لحظات الشخصية الأساسية للرواية «عبد المجيد بو الارواح»... السبعة!

هي قصة اقطاعي/ طبقة اقطاعية ذات ماض متحالف مع الاستعمار، يحاول منع حدوث زلزال... «الثورة الزراعية»... بتطبيق حيلة الملاكين الكبار، قسمة ارضه على أقاربه منعا لتأميمها. ان الاقطاع في المدينة!

قسنطينة كمدينة... تبدو في الرواية كمدينة - نموذج للمجتمعات الزراعية التي استعمرت،

نموذج للفضاء المعماري الفلاحي سياسيا وايديولوجيا (مركز الفكر الديني والاصلاحي).

بعد انقلاب ميزان القوى الاجتماعية وصعود فئات وطبقات مضادة للاقطاع في الجزائر الى السلطة بدأ «بو الأرواح» يواجه المدينة التي تنام على زلزال التحولات الاجتماعية الاقتصادية، والتقلبات والحركات السكانية التي احدثها الاستقلال السياسي ومبادرات الاستقلال الاقتصادي.

يرى الاقطاعي عبد المجيد قسنطينة...

«الحق، الحق... المدينة انقلبت رأسا على عقب، زمن الفرنسيين كانت هادئة بشكل ملفت... تغير كل شيء... صدق ابن خلدون عندما...» (ص 12).

وينتبه للتطور الديموغرافي للمدينة «ضاقت المدينة، يا ربي سيدي ضاقت. خمسمائة الف نسمة عوض مائة وخمسين الف في عهد الاستعمار. نصف مليون يا ربي سيدي. نصف مليون برمته، بطمه وطميمه فوق هذه الصخرة، تركوا قراهم وبواديهم واقتحموا المدينة، يملأونها حتى لم يبق فيها متنفس. حتى الهواء امتصوه، ولم يتركوا في الجو الآ رائحة اباطهم (ص 14).

...«جاءوا المدينة لتحطيمهم الحكومة العمل، من واجب الحكومة ان تبني لهم مصانع وتشغلهم...» فتبدلت الملامح... «زمن الاستعمار كانت عامة أوروبية وعربية». أما الآن فلا. ملامح الشاوي الصاعد من «عين البيضاء»، و«عين مليلة» أو «باتنة» أو «خنشلة» أو «شلغوم العيد» واضحة، وملامح الفرجيوي القادم من «فج مزالة» و«الميلي» أو «القلي» بمختلف أنواعه، أو «السكيكدي» أو «الزناتي» والعنابي واضحة أيضا (ص 16).

ان هذا الواقع الجديد يزعج الطبقات القديمة لأنه دليل التحول في العلاقات الاجتماعية:

«لا ـ المدينة تغيرت. المدينة فاضت بالبشر. نصف مليون على صخرة. لا. هذا كثير (ص 20).

ان تجوال عبد المجيد بو الأرواح في المدينة هو عمليا موت الحوار بين المدينة المتحولة تحت تأثير الصراعات الطبقية الجارية (الثورة الزراعية) وبينه... ان تأسفه على تحول وظائف تجهيزات وبنايات وأماكن المدينة يظهر ويعري مواقفه من حركة التقدم الاجتماعي.

يلعن ابن خلدون لأنه قال الحقيقة «اذا عربت.. خربت» ولكنه يؤيده لأن «الحفاة العراة الرعاة غزوا المدينة وقلبوها، أسفلها عاليها». ان علاقات القوى الاجتماعية والسياسية بين الطبقات الجزائرية قد انقلبت أو تعيش تحولات وتغيرات سريعة... على اقل احتمال!

امام مطعم «بالباي» الشهير وفي داخله يدهش للتحول الجذري الذي حدث...

«لا حول ولا قوة الا بالله». أحقا هذا هو مطعم بالباي، الذي عرف الأغوات والباشاوات والمشائخ وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه ويسب ابن خلدون... مرة أخرى... لأن

المطعم تحتل مقاعده قوى اجتماعية اخرى، باعة ثمر الصبار وحمالين، ونشالين، ومعيني سائقي الشاحنات وصناع المقاهي الرديئة... والعمال والخماسة والرعاة... (ص 26-24).

« المدينة تغيرت. الخلق يكاد يأكل بعضه. الفرنسيون خرجوا. المسلمون خلفوهم. الشقة التي كانت تأوي عائلة أضحت تأوي عدة عائلات... أسر الفرنسيين كانت لا تتعدى الثلاثة الأولاد أو الأربعة أفراد على اقصى تقدير، أما أسر بني عمك فلا اقل من تسعة وعشرة. البوادي رحلت الى القرى والمدن الصغيرة، وهذه رحل سكانها الى قسنطينة... قسنطينة الحقيقية انتهت. أقول زلزلت زلزالها... لم يبق من اهلها احد كما كان. أين قسنطينة بالباي وبالعقون وبن جلون وبن تشيكو وبن كرارة؟ زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها وحل محلها قسنطينة بو فنارة وبو الشعير وبو الفول وبوطمين وبوكل الحيوانات والنبتات... (ص 28).

ان المدينة دخلها الكهرباء والالكترون والترانزيستور وأجهزة قياس الموجات وأصبح بيد الاسكافيين وباعة ثمار الصبار.. (33).

هكذا يبدو مسار شخصية بو الأرواح/ الطبقات القديمة هو الجنون (خاتمة الرواية) أو الموت!

لقد دهسها هي وشكل مدينتها ومضمون عمرانها الطبقي جرار وحركة الطبقات الجزائرية الصاعدة الفلاحين والرعاة والعمال والخماسة. كل أمجادها المكانية زلزلت تحت تأثير تقلبات العلاقات الاجتماعية وتحولها السريع (الهجرة من الريف الى المدينة، الانفجار الديموغرافي، التصنيع و(أزمة السكن..).

ان الثورة الوطنية تمر بمخاض ولادة الثورة الاجتماعية. الشعب الكادح يضغط والحكومة ليست حكومة الباشوات والاقطاع يا بو الارواح!

ان شارع ابن باديس يتقاطع مع شارع تشي غيفارا! والطبقات القديمة تتدهور وتنحل تحت ضربات وارجل الشعب الذي لم يدخل في المرحلة الاستعمارية الى مدينة قسنطينة الحديثة اكتفى بالضواحي والقرى والبوادي. تلك هي المأساة والقدر. العلاقات الاجتماعية المتصارعة عملت على ان يتحول إمام المسجد الى نقابي اشتراكي والراعي الى ضابط كبير يحل ويربط.

المسألة غير قابلة للفهم من بو الارواح، ان مدينة/ مجتمعا في لحظة الولادة لا يلد في عرف الطبقات القديمة التي سادت، سوى الجنون.

لأن المدينة اصبحت مركز نشاط وحركة قوى اجتماعية اخرى. تحولت عمرانيا واقتصاديا واجتماعيا وسياسيا.

إن وطار في الزلزال يعيد تصوير الحياة الاجتماعية في مدينة زراعية/ قرية كبيرة. ليصل الى دلالة هي تدهور المدينة الاقطاعية/ المجتمع الاقطاعي القديم - الرأسمالي الهجين وولادة مدينة متقلبة العلاقات، تحتضن قوى الصراع الاجتماعي والطبقي الجديد وتوزعها بشكل جديد على فضاء عمراني/

مديني جديد يعكس أساسا ديناميكية ومخاض التحولات الوطنية واحدى مهامها الرئيسية (الثورة الزراعية) وما خلقته هذه الديناميكية على المستوى الاجتماعي والطبقي:

ظهور مدينة النزاع الاجتماعي والتحولات الطبقية الجارية في المجتمع الجزائري من أجل التقدم الاجتماعي وانتصار الطبقات التي فقرت وجاعت وقمعت واضطهدت ونزعت ملكيتها في «الدار الكبيرة»!.

عمار بلحسن

(وهران، الجزائر مارس 1980)

(1) انظر / عمار بلحسن، **المثقفون والايديولوجيا عند أ. غرامشي** - معهد العلوم الاجتماعية وهران - الجزائر 1980

(2) Louis ALTHUSSER, Idédogie et Appareils idéologiques d'Etat, in, **Positions,** E.S. Paris.

(3) جورج لوكاش، **الرواية ملحمة البورجوازية**، ترجمة ج. طرابيشي، دار الطليعة - بيروت 1979.

(4) G. LUCKACS, **Ecrits de Moscou,** E.S. Paris.

(5) **(1) Lucette VALENCI, le Maghreb avant la** Prise: **d,Alger,** Flammarion, Paris 1969.

(6) زودولفو ستافنهاجن، **الطبقات الاجتماعية في المجتمعات الزراعية** ترجمة نابلي ابو خليل، دار الحقيقة - بيروت 1972.

(7) Albert MeMi, **Portrait du colonisé.** l'Etincelle, Canada, 1972.

(8) **Abdel kebir KHATIBI, Le Roman Maghrebin**, E. Maspéro Paris.

(9) محمد ديب، **الدار الكبيرة، الحريق، النول، رواية ثلاثية**، ترجمة سامي الدروبي - دار الطليعة، بيروت 1968

(10) الطاهر وطّار / **الزلزال**، رواية، ش. و. ن. ت - الجزائر.

كتابة قصيدة

ستيفن سبندر
[ترجمة، سعدي يوسف]

لن اكون معذوراً في الحديث عن طريقتي في كتابة الشعر الا اذا استطعت ربط الحديث بنظرة اوسع الى المشكلات التي يحاول الشعراء حلّها حين يجلسون الى منضدة او طاولة ليكتبوا، او حين يتجولون ويؤلفون قصائدهم في رؤوسهم، تحت خطر في ان يظن احد انني اقدم خبراتي الخاصة باعتبارها قاعدة عامة، بينما لكل شاعر طريقته المختلفة عن الآخر في معالجة الشعر وفي التجربة، كما أنَّ شعري قد لا يكون جيداً بحيث يغدو مثالاً يقتدى به..

إلاّ ان كتابة الشعر نشاط يستلزم من الشاعر مطالب انتباه، ويريد منه ان يتمتع بخصائص معينة في السمع والبصر والمخيلة والذاكرة وما الى ذلك. عليه ان يكون قادراً على التفكير بالصور، وعليه ان يتمكن تمكناً عظيماً من السيطرة على اللغة، شأنه شأن الرسام حين يسيطر على اللوحة، حتى لو كان مدى لغته محدودا. وهذا كله يعني، في المجتمع الحديث، ان يكيف الشاعر نفسه، بوعي ما منه، مع متطلبات مهنته، ومن هنا تأتي مميزات الشعراء الخاصة وشروط الالهام التي يقول عنها اناس عديدون بأنها قريبة من الجنون. ان مثالاً لشاعر واحد ليس سوى تكييف ذلك الشاعر لشخصيته مع متطلبات الشعر، لكن هذا المثال في حالة جلائه قد يساعدنا في أن نفهم الشعراء الآخرين، وربّما في أن نفهم شيئاً من الشعر.

نحن نفتقد اليوم النظرة الشاملة الى الشعر، ولدينا، بدلاً منها، العديد من النظرات وحيدة الجانب عن مظاهر معينة من الشعر قيل انها الاهداف الوحيدة التي على الشاعر ان يتوخاها. ان حركات مثل قصيدة النثر، والتصويرية، والسريالية، والتعبيرية، والشخصانية وما اليها، تميل الى أن تجعل الناس يعتقدون ان الشعر، ببساطة، ليس سوى الامتناع عن استعمال الوزن والقافية، او هو العلاقة الحرة، او التفكير بالصور، او نوع من جنون قاعة الاستقبال. امامنا الآن خيط من الافكار:

ليل، ظلام، نجوم، كثافة، زرقة، شهواني، متعلق، اعمدة، غيوم، قمر، منجل، حصاد، نار مخيم، جحيم. اهذا شعر؟ ان كثيراً من خيوط الكلمات، الخيوط البسيطة مثل هذه، يرسلها يومياً في مغلفات الى المحررين او الشعراء، جيشٌ لجبٌ من الهواة الذين يعتقدون انك حين تغدو لا منطقياً

تمسي شاعراً. آمل في ان ينجح هذا الحديث عن كيفية كتابة الشعراء قصائدهم، في التوصل الى نظرة اوسع واكمل عن الشعراء.

التركيز

مشكلة الكتابة الابداعية هي في الجوهر متعلقة بالتركيز، وان تصرفات الشعراء المفترض فيها الغرابة ترجع، عادة، الى العادات الميكانيكية او الطقوس التي نشأت لغرض التركيز. ان التركيز بغية كتابة الشعر يختلف، بالطبع، عن التركيز المطلوب لحساب مقدار ما. انه تبئير (من بؤرة) الانتباه بطريقة خاصة، بحيث يكون الشاعر عارفاً بكل المعاني المتضمنة والتطورات الممكنة لفكرته، مثل قولنا ان النبتة لم تكن لتركز على النمو ميكانيكياً باتجاه واحد، وانما بعدة اتجاهات، نحو الدفء والنور بأوراقها، ونحو الماء بجذورها، في آن.

كان **شيللر** يحبّ ان يشم رائحة التفاح العفن المخبأ تحت غطاء طاولته.. حين يكتب الشعر، وقد اخبرني **والتر دي لا مار** انه يجب ان يدخن حين يكتب. اما **أودن** فكان يشرب اكواباً من الشاي لا تحصى. وانا أدمن القهوة، والتدخين الكثيف الذي ليس من عاداتي في غير وقت الكتابة. وقد لاحظت انني حين أركز جيداً انسى مذاق السّيجارة في فمي، فتكون لدي الرغبة في تدخين سيجارتين او ثلاث مرة واحدة، وذلك حتى يمكن للاحساس الآتي من الخارج ان يتغلغل عبر جدار التركيز الذي اقمته حول نفسي.

ارجو، الرجاء كله، الا تعتقدوا بأن التفاح العفن، والسجائر، او اكواب الشاي، ذات أثر في نوعية عمل **شيللر**، او **دي لامار**، أو **أودن**. انها ليست الا جزءاً من تركيز تمّ بلوغه، وليست اسباباً للتركيز.

اخبرني **دي لامار** مرة انه يظن ان رغبته في التدخين اثناء الكتابة نابعة من الحاجة لا من التحفيز، الى توجيه تسرب مُلِه من انتباهه بعيداً عن كتابته، ونحو الالتهاء الحاضر، دوماً، فيما يحيط بالمرء. وقد يتشوش التركيز من صفير شخص في الشارع، او من دقات ساعة. ان في الجسم، على الدوام، ميلاً الى تخريب تركيز الذهن، بتهيئة إلهاء ما. فاذا امكن توجيه هذه الالهاء نحو قناة واحدة - مثل رائحة التفاح العفن او مذاق التبغ او الشاي - فإن الالهاءات الأخرى خارج النفس، لا تعود فعالة.

وهناك تفسير ممكن آخر، وهو أنّ الجهد المركز على كتابة الشعر هو نشاط روحي يجعل المرء ينسى تماماً، في ذلك الوقت، ان له جسداً، انه اخلال بتوازن الجسد والعقل، ومن هنا تأتي الحاجة الى نوع من مرساة الاحساس بالعالم الفيزياوي. وهكذا تأتي الرغبة الملحة في رائحة او مذاق، او حتى في نشاط جنسي.

الشعراء يتحدثون عن ضرورة كتابة الشعر لا عن حبهم كتابة الشعر. انه الزام روحي، توتير للذهن بغية الوصول الى تلك الاعالي التي تحيط بها الهاويات، ثم ان الشاعر لا يمكن ان يسعد سعادة

مطلقة ما دام محروماً من المكافأة الوحيدة اللائقة، بالمعنى الاكثر اهمية... اذ مها كان الشاعر واثقاً، فانه ليس متأكداً على الاطلاق من ان طاقته كلها ربما اتخذت وجهةً خطأً، كما انه ليس متأكداً ايضاً من ان ما يكتبه هو شعر عظيم.. في اللحظة التي يبلغ فيها الفن مرتقاه الأعظم يصل الى ما وراء اداته، كلمات، او رسوماً، او موسيقى، ويجد الفنان نفسه وقد ادرك ان هذه الادوات غير كافية لروح ما يحاول قوله.

مختلف الشعراء يركزون بطرق مختلفة. وانا اميز تمييزاً جاداً بين نوعين من التركيز: نوع فوري كامل، والآخر بطيء لا يكتمل الا بمراحل. ثمة شعراء يكتبون قصائد فورية لا تحتاج الى تنقيح الا في النادر. وهناك آخرون يكتبون قصائدهم بمراحل، متحسسين طريقهم من مسودة الى مسودة، حتى يستطيعوا اخيراً، وبعد تنقيحات عديدة، ان يقدموا النتيجة التي قد تبدو واهية العلاقة بالخطوات الاولى. هاتان العمليتان المتقابلتان يمكن تصويرهما تصويراً حياً في مثالين من عالم الموسيقى: **موزارت وبيتهوفن**. كان **موزارت** يتوصل الى سمفونيات، ورباعيات وحتى الى مشاهد من الاوبرا، توصلاً ذهنياً خالصاً، في الرحلات غالباً، ولربما اثناء معالجته أموراً ملحة ـ ثم يبدأ تدوينها، بكل اكتمالها، على الورق. وكان **بيتهوفن** يكتب مقاطع من «الثيمات» في دفتر ملاحظات يضعه الى جانبه، ويظل يعمل فيما كتبه مع السنين. وفي الغالب كانت افكاره الاولى غير متقنة بحيث دهش الباحثون من قدرته، في النهاية، على ان يحقق من تلك الافكار الاولى، نتائجه المعجزة.

هكذا تعمل العبقرية بطرق مختلفة كي تحقق غاياتها.

النمط الموزارتي للعبقرية، وان كان مذهلاً مدهشاً، فان العبقرية ـ بخلاف البراعة ـ تقاس بعظمة النتائج، لا بتألق الأداء.

يجب ان تكون النتيجة هي التطور الأكثر امتلاءً، في شكل اجمالي إبداعي، للحظة تبصُّرٍ اصيلة، ولا يهم ان كرس العبقري حياة كاملة لتقديم نتيجة صغيرة، اذا كانت تلك النتيجة خالدة. الفرق بين نمطي العبقرية هذين، ان النمط (الموزارتي) قادر على الغوص في اعمق اعماق تجربته الخاصة، بالجهد الهائل للّحظة. اما النمط الثاني (البيتهوفني) فعليه ان يحضر اعمق فأعمق في وعيه، وطبقة إثر طبقة. والمهم في كلتا الحالتين، البصيرة التي ترى وتتابع وتبلغ النتيجة، منطق الهدف الفني. قد يكون الشاعر موهوباً جداً لماح الذكاء، لكنه قد يكون ايضاً بطيئاً متعثراً، ان هذا لا يهم. وما يهم هو وحدة الهدف والقدرة على بلوغه دون ان يفقد المرء نفسه. انا نادراً ما استطيع التركيز الفوري في الشعر. ذهني غير صافٍ، ارادتي ضعيفة، أعاني من فيض في الأفكار، واحساس ضعيف بالشكل. ولكل قصيدة أبدأ في كتابتها، افكر في الأقل بعشر قصائد لا اكتبها اطلاقاً. ومقابل كل قصيدة اكتبها هناك سبع قصائد او ثمان لا اتمها أبداً.

لهذا، فالطريقة التي اتبعها هي ان اكتب اكبر عدد من الأفكار، بأي شكل كان في دفاتر ملحوظات (لدي عشرون دفتراً منها الى جانب طاولتي تعود الى خمس عشرة سنة)، ثم استفيد من

بعض التخطيطات واستبعد الاخرى.

افضل سبيل لشرح كيفية تطور الافكار الاولية عندي هو في ان اقدم مثالاً: هذا دفتر ملحوظات بدأ سنة ١٩٤٤. حوالى مائة صفحة منه مليئة بالكتابات ومن هذه الصفحات المائة خرجت ست قصائد. كل فكرة، بعد ولادتها، اعطيها رقماً. أحياناً لا تتعدى بعض الأفكار بيتاً واحداً. فالفكرة رقم ٣، على سبيل المثال التي (لم تتطور اطلاقاً) هي هذا البيت الوحيد:

لغة من جسد وورد

سوف اعود الى هذا البيت بعد صفحات قليلة، عندما اتحدث عن الإلهام. اما الآن فأتناول الرقم ١٣ وذلك لوجود فكرة تطورت الى نهايتها. تبدأ المسودة هكذا:

أ - هناك ايام يتمدد فيها البحر مثل قيثار، منبسطاً تحت الاجراف. الامواج مثل اسلاك تشتعل باتقاد الشمس النحاسي [كل الزرقة الهامسة. كل صامت بين هذه الامكنة كل صورة للسماء [الحقل و]السياج والقارب تقيم مثل الوجه الهائل لما بعد الظهر [ترقد] حين تتعب السخونة، قد يطلق ما بعد الظهر آهةً من البر [عبر تلك الاسلاك مثل يد ناعمة] ثم النوسان. بين هذه الامكنة يكتم النوسان كل صرخة طائر، نبحة كلب، صيحة انسان.

واضح ان هذه السطور هي محاولات لابراز فكرة واضحة الى حد ما في الذهن، بينما هي تراوغ التعبير عنها. في هذه المرحلة تشبه القصيدة وجهاً يحسب المرء انه قادر على رؤيته بوضوح في عين الذاكرة، لكن المرء حين يتفحص الامر عقلياً، او يحاول جلاءه، ملمحاً ملمحاً، يتبدى له الوجه وكأنه يشحب.

فكرة القصيدة هي رؤيا البحر. الشاعر يؤمن ان هذه الرؤيا لو تم التعبير عنها بوضوح فسوف تكون هامةً. الرؤيا هي عن بحر ممتد تحت جرف. على قمة الجرف حقول واسيجة ومنازل. خيول تسحب عربات، كلاب تنبح بعيداً، نواقيس تقرع في البعد. كأن الشاطىء مثقل بالاسيجة والورود والرجال والخيل، كلها عاليةٌ على البحر، في يوم صيفي لطيف وكأن المحيط يعكس الشاطيء ويمتصه. ثم المويجات اللامعة الموقعة من البحر تحت الشاطىء تشبه اوتار قيثارة تلمع بضوء الشمس. بين هذه الاوتار يقع انعكاس الشاطيء. والفراشات تحوم على المويجات وقد حسبتها الحقول الطباشيرية، باحثةً فيها عن الزهور.

في يوم كهذا، تبدو الارض المنعكسة في البحر كأنها تدخل في البحر، كأنها موجودة تحت البحر، مثلا الاطلانطيس. واوتار القيثارة مثل موسيقى مرئية تمزج مشهد البر بمشهد البحر. حين ننظر الى هذه الرؤيا بطريقة مختلفة يتضح لنا انها ذات قيمة رمزية، البحر يمثل الموت والابدية، والبر يمثل حياة الصيف القصيرة، وحياة جيل بشري واحد يمضي عبر بحر الابدية. لكن عليّ القول هنا ان الشاعر ولو كان واعياً لهذا الجانب من الرؤيا، فان هذا الجانب بالذات هو ما يريد ان يتجنب

تبيانه:، او حتى الاهتمام الكثير به. واجبه ان يعيد خلق رؤياه، ويتركها تتحدث هي نفسها بمغزاها وعبرتها. على الشاعر ان يفرق في ذهنه، بوضوح، بين ما يجب قوله بالتحديد، وما لا يجب قوله. ان المعنى الداخل غير المقول يتكشف في الموسيقى وفي نغمية القصيدة، والشاعر يعي هذا بمعرفته ان نغماً صوتياً معيناً، او وزناً معيناً، هما ضروريان.

في الصيغ العشرين الآتية تلمست طريقي نحو توضيح الصورة المرئية، والموسيقى والشعور الداخلي. في الصيغة الاولى الواردة في اعلاه، هنالك الجملة في البيتين الثاني والثالث: -

الامواج
مثل اسلاك تشتعل باتقاد الشمس النحاسي.

هذه الجملة توحد صورة البحر بفكرة الموسيقى، ولهذا فهي جملةٌ - مفتاح، لأن موضوع القصيدة هو توحيد الارض بالبحر، والآن اورد عدة صيغ لهذا البيت وربع البيت، حسب تسلسل كتابتها: -

ب - الامواج اسلاك
تشتعل كما بأغنية سرية للنيران.

جـ - النهار يشتعل في الاسلاك المرتجفة.
بموسيقى فسيحة، ذهبية في العينين.

د - النهار يتقد على اسلاكه المرتجفة
مغنياً موسيقى ذهبية في العينين.

هـ - النهار يتقد على اسلاكه المشتعلة.
مثل امواج موسيقى ذهبية في العينين.

و - الاصيل يشعل على اسلاكه
خطوط موسيقى تغشي العيون.

ز - الأصيل يذهّب اسلاكه الرنانة
في موسيقى مرئية صامتة في العينين

في الصيغة النهائية جاء البيتان على هيئة المقطع الآتي:

حـ - ثمة ايام يتمدد فيها المحيط السعيد
مثل قيثارة لم تلمسها اصابع، تحت الارض.
الاصيل يذهّب كل الاسلاك الصامتة
في موسيقى مشتعلة في العينين
وفي الممرات المرايا بين تلك النيران مرهفة الاوتار
الشاطيء المثقل بالورود، والخيل، والأبراج
يتجول في الماء، مصوراً على الرمل المضلّع.

الإلهام

العمل الشاق البادي في هذه الامثلة التي هي جزء واحد من العمل المبذول في القصيدة الكاملة، قد يدفع القارىء الى التساؤل عن وجود شيء اسمه الالهام، ام ان **ستيفن سبندر** هو الذي لا يتمتع بالالهام؟ والجواب هو ان كل شيء في الشعر هو عمل الا الالهام. وسواء انجز هذا العمل بضربة سريعة مثلما كان يكتب **موزارت** موسيقاه، او عبر عملية بطيئة من التطوّر مرحلة اثر مرحلة. هنا أيضاً، عليّ ان احدد كلمة «عمل»، مثلما حددت كلمة «تركيز»: ان العمل في بيت من الشعر قد يتخذ هيئة وضع الصيغة جانباً مدة ايام قليلة، اسابيع، او سنين، ثم العودة الى الصيغة ثانية، آنذاك قد نجد ان البيت، مع مرور الزمن، اعاد كتابة نفسه تقريباً. الالهام هو بداية القصيدة، وهو هدفها النهائي. انه الفكرة الاولى التي تسقط على ذهن الشاعر، والفكرة النهائية التي يحققها اخيراً بالكلمات. وما بين البداية والنهاية الظافرة: سباق شاق، عرق وكدح.

لقد تحدث بول فاليري عن «البيت الهبة» في القصيدة. بيت واحد يقدمه الله او الطبيعة الى الشاعر، اما الباقي فعليه ان يكتشفه بنفسه.

اما تجربتي في الالهام فهي، بالتأكيد، عن بيت او جملة او كلمة، واحياناً غيمة ما تزال غامضة معتمة عن فكرة احس بأن عليّ ان اكثفها في انهار من الكلمات. ميزة الكلمة ـ المفتاح، او البيت ـ المفتاح، هي ان هذه الكلمة ـ المفتاح لا تفعل فعل الجذب فقط. انها تحدث فيما يبدو شكل جنين ذكر نشط.. لكأنها مركز بيان يريد استهلالاً وخاتمة.. وكأنها ذات قوة دافعة باتجاه معين. واليكم هذه الامثلة:

لغة من جسد وورد.

هذا البيت (وهو غير مرض بذاته) جاء الى ذهني بسلسلة من التجارب وبفكرة قصيدة قد اكتبها في السنين المقبلة. كنت واقفاً في ممر قطار يخترق «الارض السوداء». شاهدت منظر حُفَر واعالي حفر، جبالاً اصطناعية، تفتح جراحاً صفراء في الأرض، لقد تحول كل شيء وكأن حيواناً هائلاً او عملاقاً يمزقان الارض بحثاً عن فريسة او كنز وبالمصادفة، كان رجل يقف بجانبي في الممر، وقد ردد صدى ما داخلني، اذ قال:

« كل شيء هناك من صنع الانسان ». في تلك اللحظة ابرق البيت في رأسي:

لغة من جسد وورد.

كان سياق فكرتي كالآتي:

ان المشهد الصناعي الروتيني الآن، بكل قباحاته، وبإهماله كل شيء الا الركض وراء الثراء، هو رمز لذهن الانسان الحديث. وبتعبير آخر، فان العالم الذي خلقناه ـ عالم الاحياء البائسة والبرقيات

والصحف - هو نوع من لغة رغباتنا الداخلية وافكارنا. ومع ان الامر هكذا، فمن الواضح اننا فقدنا السيطرة على هذه اللغة. انها لغة مشوشة، غير مسؤولة، رطانة...

وشرعت افكر: ان كانت الظاهرة التي خلقها البشر تشبه حقاً كلمات في لغة، فأي نوع من اللغة نصبو اليه؟ مع هذا السياق كله برق في ذهني الجواب قبل السؤال..

لغة من جسد وورد.

آمل ان يقدم هذا المثال للقارىء فكرة ما عما اقصد بالالهام. البيت هذا هو طريقة للتفكير تخيلياً. واذا جسّد البيت بعض الافكار التي اوردتها سابقاً، فان هذه الافكار يجب ان توضح اكثر في ابيات اخرى، هذا هو التحدي المخيف للشعر. هل استطيعُ التوصل بالتفكير، الى منطق الصور؟ كم من السهل الآن ان اشرح القصيدة التي احببت كتابتها! وكم من الصعب ان اكتبها... فالكتابة تستدعي ان احيا طريقي عبر التجربة الصورية لكل هذه الافكار، التي ليست الآن سوى تجريدات، ومثل هذا الجهد في التجربة التخيلية يستلزم حياة كاملة من الصبر والمراقبة وهذا مثال عن شكل غائم لفكرة اطلقتها كلمة «صليب» التي هي الكلمة - المفتاح للقصيدة الكائنة بلا شكل في ذهني، مؤخراً وضعت زوجتي طفلاً، وفي اليوم الاول لزيارتي اياها في المستشفى، استقللت الحافلة الى هناك. خلال مروري في الشوارع، وكنت في اعلى الحافلة، بدت لي الشوارع جد نظيفة، واتتني فكرة ان كل شيء قد هيء لطفلنا. الاجيال الماضية كدحت، كي يرث طفلي، مع جيله، مدناً وشوارع وتنظيماً. كل شيء هيأه له اناسٌ ماتوا قبل ولادته بزمن طويل. ثم، وهذا امر طبيعي، جاءتني افكار حزينة لتلون الصورة، وفكرت كيف ان هذا الطفل ورث متاعب واخطاء وملامح المستقبل الممكنة كلها (تلاحظ الكناية في Cross بمعنى التقاطع و Cross بمعنى الصليب - المترجم). حين جاءتني كلمة Cross اوحت لي بالحالة كلها عن طفل ولد في العالم، واوحت لي كذلك بشكل قصيدة عن الحالة. حين ترد كلمة Cross في القصيدة فان على فكرة الماضي ان تخلي المكان لفكرة المستقبل، ويجب ان يوضح ان الـ Cross الذي يتقاطع فيه الحاضر والمستقبل هو سر وجود بشري فردي.

وهنا، أيضاً، هنا السر المكتوم الذي يمتد تحت القصيدة، المغزى الاخلاقي لمعاني كلمة Cross الاخرى.. يبدأ باشعال فضيلته التي يجب الا تقال، ولكن ينبغي ان تشع عبر كل صورة في القصيدة.

الذاكرة

ان كان فن التركيز بطريقة متميزة هو القاعدة الضرورية للشاعر بغية تكشّف نفسه، فان الذاكرة التي تمارَس بطريقة متميزة هي الهبة الطبيعية للعبقرية الشعرية. الشاعر، قبل كل شيء، هو شخص لا ينسى، اطلاقاً، انطباعات حسية معينة قد كان مارسها، ويستطيع احياءها مرة بعد مرة، وكأنها في نضارتها الاولى، لكل الشعراء جهاز ذاكرة متطور الحساسية، وهم في العادة يعرفون تجارب حدثت لهم منذ فترات مبكرة جداً، تجارب تظل ذات اهمية طوال الحياة. ان اللقاء بين **دانتي وبياتريس** حين

كان الشاعر في التاسعة من عمره، هو التجربة التي صارت رمزاً في ذهن **دانتي**، والتي تبلورت حولها «الكوميديا الإلهية».

اما تجربة الطبيعة التي شكلت موضوع شعر **ووردزوورث** فقد كانت امتداداً لرؤية طفولة عن «حضورات الطبيعة» التي احاطت **بووردزوورث** الصبي. وكان قراره فيا بعد بالاقامة في منطقة البحيرات قراراً بالعودة الى مشهد ذكريات الصبا هذه التي كانت اهم تجارب شعره. وهناك أدلة على اهمية هذا النوع من الذكريات في كل الفنون الابداعية، والامر ينطبق على النثر الابداعي بالتأكيد، لقد اخبرني السير **اوزبرت سيتويل** ان كتابه «قبل القصف» الذي يدور حول «سكاربورو» قبل واثناء وبعد الحرب الاخيرة، كان مبنياً على ملاحظاته على الحياة في هذا المنتجع، وهو لما يبلغ الثانية عشرة من عمره، بعد. لهذا، لا عجب في انني لست بذي ذاكرة في ارقام الهاتف، والعناوين، والوجوه، والمكان الذي وضعت فيه رسائل الصباح، ولكنني ذو ذاكرة ممتازة لأحاسيس تجارب معينة تبلورت لدي حول علاقات معينة. استطيع ان امثل هذا من حياتي نفسها، ومن الطبيعة المسيطرة لارتباطات ما ان تثار حتى تعود بي تماماً الى الماضي، الى طفولتي بخاصة، بحيث افقد اي احساس بالحاضر والمكان. لكن افضل البراهين على قوة الذاكرة هذه توجد في الابيات المتفرقة من القصائد المدونة في دفاتر الملاحظات منذ خمس عشرة سنة مضت، ان مجتزءات قليلة من قصائد غير مكتملة تمكنني من الدخول مباشرة في التجارب التي استقيت منها تلك القصائد، والظروف التي كتبت فيها، والمشاعر غير المكتوبة في القصيدة، المشاعر المنكشفة التي لم توضع في كلمات البتة.

معرفة شمس مكتملة
ترتقي سماءها الكبيرة، فوق التل
ثم، في تلك الاشجار ...
وترمي ابتسامتها على المرج.

تلك فكرة غير كاملة تعود الى خمس عشرة سنة مضت، وانني لأتذكر، تماماً، شرفة منزل تواجه الطريق، وفي الجانب الآخر من الطريق كانت شجرات صنوبر، خلفها يمتد البحر. كل صباح تبزغ الشمس، اولاً فوق افق البحر، ثم تتسلق اعالي الاشجار، وتشع عند نافذتي. هذه الذكرى ترتبط بالشمس التي تشع عبر نافذتي في ربيع لندن وصيفها المبكر الآن. هكذا ليست الذاكرة ذاكرة بالضبط. انها مثل مستدق يتجمع حولها تقويم كامل من تجارب مماثلة حدثت خلال السنين.

ان الذكرى حين تحلي مرة، لا تعود ذكرى، انها تغدو حاضراً، لاننا في كل مرة نمارس شيئا يستدعيها، تعود الذكرى الاصلية بكل بهائها لتفرض جمالها على التجربة الجديدة. ولهذا لم تعد الذكرى ذكرى، بل تجربة تعاش باستمرار. وبينما اقلب دفاتر الملحوظات القديمة، تلتقط عيناي بعض الأبيات، في مشروع قصيدة طويلة، ابيات تشكل نفسها من جديد في هذه الصورة الناقشة لوجه امرأة:

عيناها سمكتان لامعتان
اصطيدتا في وجهها العصبي، وكأنما في شبكة
شعرها هائج أشقر
يطوق خديها هالةً
مثل وقد هائل لشمس جنوبية.
ثمة جنون في تدليلها اطفالها.
احياناً، وربما مرة واحدة خلال سنين
تتضامن اصابعها الشريدة لتلملم بعض الزهور -
آنذاك تتوقف حياتها كلها في يديها... وتبكي.

قد يكون من الحق القول ان الذكرى هي وظيفة الشعر، ذلك لان التخيل ذاته هو ممارسة للذاكرة. ليس من شيء نتخيله ونحن لا نعرفه بالفعل، وقدرتنا على التخيل هي قدرتنا على تذكر ما جربناه وتطبيقه على اوضاع مختلفة. لهذا فان اعظم الشعراء هم اولئك الذي يتمتعون بذاكرة عظيمة تمتد الى ما بعد اقوى تجاربهم... تمتد الى ادق ملاحظاتهم عن الناس والاشياء.. تمتد بعيداً عن مركزية الذات (ضعف الذاكرة هو في مركزتها على الذات، ومن هنا تأتي الطبيعة النرجسية لمعظم الشعر).

هنا استطيع الاشارة الى ضعفي الاعظم. ذاكرتي معيبة وممركزة على الذات. وأفتقر الى الوثوق باستخدامها لخلق اوضاع خارج ذاتي، مع اني أومنُ نظرياً، بأن هناك اوضاعاً قليلة في الحياة لا يكون الشاعر قادراً على تخيلها، انطلاقا من حقيقة ان معظم الشعراء قد جربوا معظم اوضاع الحياة. لست اعني بهذا ان الشاعر الذي يكتب عن القطب الشمالي قد كان فعلا في القطب الشمالي. انما اعني ان الشاعر قد عانى البرد والجوع.. الخ، ولذلك يستطيع بالتذكر التخيلي لتجربته هو ان يعرف ماذا سيحدث في استكشاف القطب الشمالي. وهنا موضع اخفاقي، فأنا لا استطيع ان اكتب عن الذهاب الى القطب الشمالي.

الإيمان

واضح ان ايماناً باطنياً حاداً بالحرفة يمد الشعراء بالعون ويساعدهم. وهناك امثلة عديدة من حياة الشعراء تبين ذلك، وسونيتات شكسبير مفعمة بالتعبيرات عن ايمانه بخلود اشعاره.

ومن تجربتي استطيع ان اوضح طبيعة هذا الايمان، حين كنت في التاسعة من عمري ذهبنا الى منطقة البحيرات، وهناك قرأ لي والداي قصائد من **ووردزوورث** كان احساسي بقداسة مهمة الشعر قد بدأ آنذاك. وشعرت دائماً بأن حرفة الشاعر حرفة مقدسة، شأنه شأن القديس. منذ التاسعة اردت اشياء كثيرة، ان اكون مثلاً، رئيس وزراء (وكنت في الثانية عشرة). انني منجذب، مثل الشعراء الآخرين، الى حياة السلطة وحياة الفعل، لكنني ما ازال مثبطاً منها. ان السلطة تتضمن اقحام المرء

نفسه على انتباه المؤرخين بعمل اشياء واحتلال مناصب، هامة، بذاتها، بحيث ان الهام فعلا ليس روح الشخص الذي يسمى قوياً شهيراً، وانما المنصب الذي يشغله والاعمال التي يقوم بها.. ولهذا فان حياة «الفعل» التي تبدو ايجابية، هي، في الحقيقة، حياة انتقائية، وحتى سلبية.

ان رجل الفعل يقوم بشيء واحد، او عدة اشياء، لانه لا يقوم بأمر آخر.. ومن المعتاد ان الرجال الذين يقومون بأشياء جد مرموقة يخفقون تماماً في القيام بالاشياء الاعتيادية التي تملأ حياة الناس الطبيعيين، والتي يمكن ان تكون اكثر بطولة ومرموقية، اذا لم يصادف ان هذه الاشياء قام بها اناس جد كثار. لذا، بدا لي، على الدوام، في الممارسة، ان حياة الفعل تقطع المرء عن الحياة.

ومع ان الشعراء، مزهوون وطماحون، الا ان زهوهم وطموحهم هما من اطهر ما يتيحه هذا العالم، فالقديس يحتفي بالطموح. انهم يطمحون الى ان ينالوا القبول لما هم عليه، وكما يتكشف ذلك في تجاربهم الحميمة، وبصائرهم الدقيقة، ومشاعرهم العميقة، واحساسهم العميق بالحق.. عبر شعرهم. انهم لا يستطيعون الغش في هذه الامور، لان نوعية وجودهم ذاته لا تتبدى في العواطف النبيلة التي يعبر عنها شعرهم، وانما في حساسيتهم، وسيطرتهم على اللغة، والوزن والموسيقى، وهي امور لا يمكن بلوغها باقتراع ثقة من الناخبين، او بمنصب امير الشعراء. العمل هام بالطبع، اما في الشعر، فان اعظم جهد لا يمكن ان يؤدي الا الى شيء واحد هو كشف الخصائص الجوهرية لروح الشاعر كما هو حقاً.

وما دام الغش غير وارد، فان الشاعر، مثل القديس، يقف في جميع اعماله امام هيئة قصاص في يوم حساب مستمر.

ان كبرياءه تزدهي، طبعاً، بالنجاح، وان كان النجاح قد يساهم في ادراكه ان الشهرة قد لا تجلب له الحكم المفضل الذي يبحث عنـــه لدى جميع العصور، اذ ما معنى ان يمتدحني عصري المغموس بالجريمة والغباء؟... اما العصور القادمة، الذكية بينما نحن حمقى، فسوف ترى فيه (اي الشاعر) تعبيراً عن جرائم هذا العصر وغبائه. كما ان الاخفاق في النجاح ليس ضمانة للشعر العظيم، بالرغم من ان آخرين يقولون عكس هذا. والنقاد ايضا لا يمكن الوثوق بهم ابعد من نقطة معينة محدودة لذا فان ايمان الشاعر هو ايمان باطني بالحرفة. وهو، ثانياً ايمان بحقيقته هو، ممتزج مع اخلاصه للمهمة. ولا يمكن ان يكون هناك ايمان اعظم من ثقة المرء بأنه يقدم طاقته القصوى بغية تحقيق حرفته القصوى.. هذا الأمر هو الذي الهم كل الشعراء العظام. وفي الوقت نفسه يقترن هذا الايمان بالتواضع، لان المرء يعرف ان الحكم، في نهاية المطاف، لا يعود الى المرء نفسه. كل ما يستطيع ان يحققه هو العري. هو ان يكون كما هو بكل خصائصه وبصيرته، قوياً بمهارته التي يستطيع اكتسابها.. ثم ليقف امام حكم الزمن.

في دفتر ملاحظاتي، اجد قصيدة النثر هذه التي تعبر عن هذه الافكار:

«هبني السلام، هبني القوة، هبني التأكد، دعني ابلغ اليوم المضيء. الكرسي العالي. الطاولة

البسيطة ، حيث تتحكم يدي اخيراً باللغة ، حيث لا يعود قلقي يدمرني .

ان لم ابلغ هذه غدوت مرمياً للذئاب . انني حيوان شريد اطوف من مكان الى مكان ، من تجربة الى تجربة . امنحني التواضع ، وحكم ان اعيش وحيداً مع الرضا العميق الغني لإبداعي نفسه : لا ان ارمي في الشك بكلمة احتقار او سخط . في التحليل الأخير لا تهتم ان كان عملك جيداً او رديئاً ما دام يتمتع بالاكتمال واتساع العالم الذي تحب » . .

الأغنية

الالهام والاغنية هما الخصيصتان النهائيتان غير القابلتين للتقليل من شأنهما لدى الشاعر ، واللتان تجعلان حرفته مختلفة عن الآخرين جميعاً . الالهام تجربة يوهب فيها البيت او الفكرة لشخص واحد ، وربما هو حالة ذهنية يكتب فيها المرء افضل شعره ، اما الاغنية فان تحديدها أصعب بكثير ، انها الموسيقى التي تفترضها قصيدة لم تكتب بعد ، والرحم الحاوية للشعر ، الحاضر ابداً في وعي الشاعر ، منتظراً البذرة المخصبة .

احياناً ، عندما اكون متمدداً ، نصف يقظ ـ نصف نائم ، يأتيني نهر من الكلمات التي تبدو كأنها تعبر خلال ذهني ، دون ان يكون لها معنى ، ولكن لها صوتاً ، صوت عاطفة ، او صوتاً يستدعي شعراً اعرفه . واحياناً ، ايضاً ، وانا اكتب ، تأخذني موسيقى الكلمات التي احاول منحها شكلاً ، تأخذني بعيداً وراء الكلمات . . احسّ بايقاع ، برقصة ، بعاصفة . . لكنها ما تزال خاوية من الكلمات .

في هذه الملاحظات ، لم اتحدث عن صداع الرأس ، عن اوجاع منتصف الليل ، عن اقداح البيرة او النبيذ الابيض ، عن شؤون الحب ، وما الى ذلك ، مما يفترض ان تكون محطات في رحلات الشعراء عبر الحياة . ليس من شك في ان كتابة الشعر ، حين تبدو القصيدة كأنها ناجحة ، تؤدي الى اهتياج جسدي كثيف ، الى احساس بالانعتاق والنشوة . ومن الناحية الأخرى ، انا اخاف كتابة الشعر ، للأسباب التالية التي افترضها : القصيدة رحلة مرعبة ، جهد مؤلم في التركيز والمخيلة ، والكلمات اداة صعبة جداً على الاستخدام ، واحياناً حين يصرف المرء أياماً وهو يحاول ان يقول شيئاً واضحاً يجد انه قال هذا الشيء بصورة كابية . فوق كل شيء ، تجعل كتابة القصيدة ، المرء وجهاً لوجه امام شخصيته ذاتها بكل حدودها المألوفة . في كل جانب من جوانب الوجود يمكن للانسان ان يمارس سلطة روتين تقليدي ، يمكنه ان يكون مهذباً ازاء اصدقائه ، يمكنه ان يثير الانتباه الى مركزه الاجتماعي . . وباختصار : المرء يتعامل مع بشر ، اما في الشعر فان المرء يتصارع مع اله .

حين اكمل قصيدة ، افكر عادة بأنها « افضل قصائدي » ، وأريد ان انشرها فوراً . قد يعود هذا في جانب منه ، الى انني لا اكتب الا حين يكون عندي جديد اقوله ، ويعود في جانب آخر الى ان التفاؤل بحاضري ومستقبلي يجعلني احتقر ماضيّ . وبعد ايام قليلة من اكمالي قصيدة ، احيلها الى ماضي كل جهودي الضائعة ، الى كل الكتب التي لا اريد ان افتحها .

ربما كانت السعادة العظمى التي حظيت بها من القصائد التي كتبتها هي التي اجدها حين اسمع ابياتاً لي يرددها الآخرون دون ان اعرف للوهلة الاولى انها ابياتي. اشارك الكتاب المبدعين الآخرين في التظاهر بأنني لا اهتم.. وان كنت اهتم فعلاً بالنقد غير المتعاطف، بينما يجعلني المديح اشك في ان كاتبه يعرف عمّا يتحدث. لماذا يكون الكتّاب حساسين بالنقد الى هذه الدرجة؟.

اولا لأن شغلهم ان يكونوا حسّاسين، وهم حساسون ازاء هذه المسألة حساسيتهم ازاء امور اخرى. وثانياً لان كل كاتب مبدع جاد، مهتم، حقيقة، بالسمعة، لا بالنجاح، ومرة ثانية، اقول انني ازعم ان كل كاتب، يكتب، سراً، لشخص معين، قد يكون أبا او معلماً، لم يكن يثق بإمكاناته في الطفولة. والناقد الذي يرفض فوراً ان يفهم يغدو مثل ذلك الشخص، اما فهم المعجبين الكثار فانه يزيد في المرارة السرية للكاتب اذا اصر ذلك الشخص على الرفض.

وبالتدريج يدرك المرء ان ثمة شخصاً لن يحب عمله، على الدوام. وبعد، فربما اصبح الأدب ممارسة متواضعة للايمان بأن يكون المرء كل ما يستطيعه، في فنه هو، في ان يكون اكثر من ذاته، متوقعاً القليل، ولكن بايمان راسخ بسر الشعر، يتسع تدريجياً، ليكون ايماناً بالخدمة الخفيّة، للحقيقة. لكن.. اية اخفاقات هناك! واي وحل يتلطخ به الانسان.. وحل لم يُلقه عليه الآخرون، بل علق بالمرء في مسار العيش..

ايجيب عن الرسائل التي ترده ام لا يجيب؟

ايساند ام لا يساند قضايا عامة؟

كل ما يتمناه المرء ان يكون هذا الوحل مؤلفاً من ذرات رمل صغيرة يمكن ان تنتج اللآلىء!!!

ستيفن سبندر

(ترجمة: سعدي يوسف)

سوسيولوجية النصوص الادبية

جاك دوبوا*

[ترجمة: محمد عضيمة]

بين كتاب الآله المستور (Le Dieu caché) لـ «Lucien Goldman» الذي نُشِر في عام «١٩٥٥» والدراسات الجماعيّة التي نشرها مؤخراً، «كلود دوشيه» (Claude Duchet). بعنوان النقد السوسيولوجي «Sociocritique» ربع قرن، عرف في اثنائه التحليلُ السوسيولوجي للنصوص الأدبية تطورات مهمةً، في الحقل الفرنسي وحده، وتداخلاتٍ عديدةً، بحيث يشكّلُ لذاته مجالا مستقلاً من البحث والتمحيص. لكن تجب الاشارة على الفور بأن تحديده، بالحقل الفرنسي، خصوصاً، قابل للدحض والاعتراض، لان المناقشات حول اشكالية مشتركة تكاثرت بين الاجواء الثقافية المتقاربة. وبهذا الصدد لعبت الماركسية (أو المادية التاريخية) دون ادنى شك دوراً موحّداً، مؤدية واجباً سواءً على المستوى التأثيري او على مستوى ولادة النقاشات النظرية. ولا يمكن ان نقولَ الشيء ذاته على سوسيولوجية أكثر «كلاسيكية» وغالباً ماتكون غائبة عن المحاولات المنهجية. ولكن السؤال الذي يُطرح علينا هو ما الطريق التي يتبعها هذا التطور، والى اي صيغ من التأويل يقود؟

في الخمسينيات كانت محاولة غولدمان (Goldman) تتميز بالعزلة النسبية، ولئن كانت الاعمال التي أعطتها عرفت انتشاراً حقيقياً، لكنها مع ذلك بقيت شبه هامشية حيث كانت قد رأت النور. ومنذ ذلك التاريخ، تأصل التحليل السوسيولوجي في حقل فكري وعلمي أكثر اتساعاً، متحوّلاً الى مشروع شامل بشكل حقيقي، خالقاً تيارات من البحث نشأت بينها مجادلات ونزاعات. غير ان الذي ربحته هذه المنهجية بالشمول والشرعية خسرته بالدقة والتأكيد. وعلى الرغم من الاغناءات المستمرة التي قادت اليها، فإن التحليل السوسيولوجي اثار حولها الكثير من الشكوك المعاصرة في ما يخص الموضوع الأدبي. وإذا كان النموذج النظري الذي مَنْهَجَهُ وركَّزه غولدمان يبدو قابلاً للدحض اليوم، فمن الضروري الاعتراف بأنه كان يمثل تماسكاً وصلابة شديدين نفتقر الى معادل لها. إن إثارة الأسس في السنوات الأخيرة، وغالباً ما كان جذرياً، جعل أرضية البحث هشّةً جداً، وأصبح من الصعب أو بالأحرى من قبيل الإعتداد بالذات أن يُطرحَ نموذج تفسيري أو تأويلي متماسك. حتى أن موضوع ومبدأ التحليل السوسيولوجي كانا في موقع الريب. ويشهد كتاب النقد السوسيولوجي على

هذه المسألة الأساسية مرة أخرى، وإن يكن ذلك بشكل مخفّف، وبعد مرور العاصفة. إلا أن هذا الهجومَ النظري كان لديه ما يفيد، إذ أنه سمح بإعادة النظر في عدد من المفهومات (كالنصّ)، وتصوّر الواقع، (Représentation) والواقعية... الخ. ولم يكن عائقاً بوجه التقدم المختلف للمعرفة والمنهج. ولذلك فإن أي سوسيولوجية لا تأخذ بالحسبان المظهر الشكلي (او البياني او النسخي) للنصوص فانها لن تبدو ممكنة اليوم، والخطوط التأويلية التي خطرت لنا هي بالكامل، وانطلاقا من وجهات نظر متعددة، مجزأة وهي في طريق التركيب. ففي داخل هذه الوفرة نفسها لا يبدو أن مذهباً مكتملاً يتجلّى حالياً. ولهذا السبب، فإن الأمر لن يتعلق بأن نطرح مجموعاً نظرياً متماسكاً، هذا في ما يخصّ الروابط بين المجتمع والنص الأدبي أو بصمات ما هو اجتماعي في النص، وبالتالي ليس ما نقدمه عرضاً منهجياً، بل هو بالأحرى مَعْلَمٌ لما يكوّن الإشكالية العامة، وسيكون ذلك من خلل استعراض بعض المفهومات ـ المفاتيح وبعض الصيغ المعروفة في التحليل. إذاً فالمدخل الحالي لا يتّبع مخططاً صارماً ـ بل سيكون له مظهرٌ مجزأ الى حدّ ما. إنه تجميع لآراء متعددة وأحياناً مختلفة. ولن يتردد هذا المخطط في أن يُقْدِمَ على بعض الأطروحات الشّخصيّة.

الوضعية الاجتماعية للنص الأدبي:

يأخذ التحليل السوسيولوجي على عاتقه عيّنةً من الكتّاب والنصوص التي كرّسها تقليدٌ من التأويلات النقديّة والمدرسيّة. والنقطة الأولى التي يتساءل حولها هي شرعيّة هذه العيّنة وتلاحمها، مع العلم المسبق بأن اعتباطاً مؤثراً يكمن وراء ما ينشيء هذه العينة، ومع العلم أيضاً بأن الذي يحدد كل نص في إطاره وأدبيته، إنما هي ضرورات التأويل القائمة لهذا النص. إذا فالسوسيولوجية هي قبل كل شيء عملية نقد قائمة على وضعية النصوص التي تعالجها. وهذه العملية لا تستطيع أن تقوم دون اللجوء الى التاريخ الذي هو عودة أيضاً. هذا التاريخ هو تاريخ كيفية الانتاج وكيفية الشرعية، وكيفية الفعّالية. وغالباً ما تُذكَرُ هذه العملية ولكنها قليلة الممارسة، ومع ذلك فإنها تبدو كشيء حتمي يجب فعله قبل أي شيء آخر في التحليل الداخلي. ولكي نزيل سوء تفاهم قديماً، نبادر الى القول بأن عملية النقد هذه لا يمكن أن تُفصلَ عن هذا التحليل الداخلي، وعليها أن تكوّن ذاتها بالتعاون معه. ولم يرفض التاريخ الأدبي التقليدي دائماً هذا العمل، متصدّياً له على الأقل بصيغة تجريبية، ولكنه اهتم بإثارة التمييز بين أنواع أو طبقات النصوص، كما اهتمّ بطرح التحديدات التي أنشأها هو نفسه بين ما هو أدبي وغير أدبي.

وبالمقابل فانه قلّما اهتم بأن يعلم حسب أي قناعة يعترف جمهور ما بكتاب معين أو يعترف النقاد بهذا الكتاب. ان السوسيولوجية تريد تحطيم هذا التاريخ، لانها تعلم بأن قيمة الأعمال الأدبية وتمثّلها إنما يتطور وينصهر مع الأمور الاجتماعية ومع الظواهر التاريخية العظيمة، حتى وان كان صحيحاً بأن بعض الظواهر العابرة للتاريخ قابلة للسّبْر والكشف، وإن كان صحيحاً أيضاً بأن هذه الأعمال

الأدبية تستخدم سياقاً جمالياً ـ لغوياً له خصوصيته. ويُعوّل على السوسيولوجية في ربط النصوص بما يجعلها نصوصاً، وذلك بالبحث عن كيفية الانتاج وكيفية الشرعية ومن ثم كيفية الاستهلاك. وهذا هو المجال العام لعملها. ان الأخذ بعين الاعتبار لكيفية الانتاج والفعالية، لا يمكن أن يُفهم كمحاولة تجريبية بسيطة، ولا يمكن أن ينتهي الى أن يكون دراسة ثانوية. بل يوضح التغير الحقيقي في فهم الموضوع الأدبي، وبهذا الصدد يوجد اتجاهان ممكنان لا ينفي أحدهما الآخر، وكلاهما يرتكز على ألاّ تُدرس الوضعية الأدبية للنصوص كما لو كان الأمر يتعلق بطبيعة أو بفرضية جوهرية. في البداية، وانطلاقاً من هذا، سنحاول جاهدين، وبشكل آني، ألاّ نعتبر هذه الوضعية. وذلك لإدراك النصوص في ضوء مظهرها من الممارسات الاجتماعية، حيث تشغل مكاناً ما وتؤثر كالأعمال الاجتماعية الأخرى. وكما نعلم فإن المؤلفات، وخصوصاً القديم منها، تجيئنا عبر «قولبة» مدرسية بشكل خاص، تخفي قدرة هذه المؤلفات على التدخل في الروابط الإنسانية وفعاليات البشر. إن الهدف هو نزع هذا الستار لكي نحاول أن ندرك ارتباطات اكثر مباشرة بين المؤلفات والمفهومات الاجتماعية.

أن نربط نصّ رابليه Rabelais بالتقليد الشعبي الكرنفالي، كما فعل باختني (Bakhtine)، او نوضح القاعدة الحلمية لقصائد رامبو او لبعض القصص التسلسلية، فذلك يعني اللقاء ثانيةً بمسار دلالة، او قيمة عملية للأدب كانت بشكل عام مقنَّعة، مُحوَّلة، وضائعة.

لكن هذا الرأي لا يصحب معه مفهوماً موجزاً للفعاليّة، بأيّ ثمن.

ويجيء الاتجاه الثاني من الطرف المعاكس، تقريباً، إذ أنه يقود الى التوكيد على ما يحدّد النصوص أدبياً. إلاّ أن الغاية ليست أن نعيّن هذا التحديد بل أن نضعه في إطار الممكن والتساؤل، وان نفهمه كمركّب للفعاليّة النصيّة. وبهذا الشكل تنهض المؤلفات من نظام مؤسس يضمن لها وضعية نوعية. يُقصدُ من هذا إدارك كيفية أن الشرعية الخاصة، التي منها تستفيد المؤلفات والتي يسيطر عليها اعتباط ما، تكتمل في ظواهر ادبيّة، مضاعِفةً وموجِّهةً ظواهر المعنى.

ان الاختلاف، على سبيل المثال، بين امتثالية فاليري لعلم البيان ومناقضة ابولينير «Appolinaire» لهذا العلم، خاضع بدقة للإختلاف بين استراتيجية البروز واستراتيجية المواقف في الحقل الأدبي الذي يحدد هذين الشاعرين المعاصرين. وهكذا نرى بأن الجماليات محددة بعلاقات تاريخية ضمن المؤسسة.

ان معطيات الشكل الأول هي استبعاد بعض الوساطات التي تُصاغ من التشابه حول الموضوع الأدبي. وفيها يجسد النص قوته من التدخل في الدائرة المتسعة للعبة الاجتماعية، حتى وإن بدا، عند اللزوم، كمستقلٍ يمارس تأثيراته بانفراد. إن تحليل الأدب كعملٍ اجتماعي يسمح بتوضيح دور الانتاج الإيديولوجي المرتبط بجميع أشكال التعبير، فتحليل القصة الخيالية لبلزاك كعمل اجتماعي استدلالي، يعني الاعتراف لها، في الحقل السياسي الايديولوجي، بدور غير متميّز عن الدور الذي تلعبه في المجال نفسه العطاءات الروائية والصحفية. هذا، اذا حافظ هذا العمل على نوعيته. وكذلك فإن العمل الشعري عند مالارميه، حتى وإن كان مركَّزاً على مفهوم مثالي وتأملي ذاتي كما هو أدبي،

ارتباطاً مع الانتاج الفلسفي أو حتى مع بعض المقالات القضائية ويساعد على إعداد نموذج نصي يتموضع حسب ما هو اجتماعي حتى ماديّته.

وبهذا الشكل يتضح أن الاعمال الأدبية تتوقف عن تقديم نفسها كتجانسات وبالتالي تعلن تعدد فعاليتها. ومع ذلك تبقى قضية ارتباطها بالسياق الاجتماعي من القضايا الاكثر حساسية والاقل بحثاً. انطلاقاً من أي شيء ولحساب مَنْ تتدخل المؤثرات الاجتماعية عبر الكتابة؟ أما بالنسبة للشكل الثاني: فإن النص غير قابل للانفصال عمّا يكوّنه اجتماعياً في أدبيته، وهنا يبدو مفهوم المؤسسة أو الجهاز الأدبي كنظام يحدد قواعد الانتاج، وكمحيط يؤسس لشرعية ما. ودون ان نعيد هنا نظرية المؤسسة التي عالجناها في موضع آخر[1]. فإننا سنشير على الأقل بأن التاريخ الأدبي مؤرخ حسب مناهج مؤسسيّة قابلة للتبدل. وهكذا فالجهاز السلطوي، الذي يشكّل ويحدد الصيغة الحديثة للأدب، مرتبط، بشكل دقيق وتحت مظهره الإستقلالي، بالمجتمع الرأسمالي والبرجوازي، وبتقسيم العمل، ومرتبط ايضا بتَسْبيك (Stratification) النتاجات الثقافية وبالجهاز الايديولوجي كالمدرسة مثلا. وهذا ينطوي على شيئين:

أولاً: لا يوجد نص دون محيط خارجي يسمح به بالنسبة لهذا المحيط الذي تتحدد كتابته وتتكون بنفسها. (هذا المحيط هو بشكل عملي ـ مجازي بالنسبة للنقد والاكاديميين والتدريس الأدبي) أو بشكل آخر، كل نص يستقي جزءاً من حقيقته من لعبة تجانس العلاقات والأوضاع التي يسهم في داخل نظامها النص (هذا ما تقوله من ناحية أخرى نظرية داخلية النص).

ثانياً: إن النص الأدبي محكوم في ظهوره بالشروط المؤسسيّة وهذا يعني انه يحمل في داخله إمارات هذه الشروط التي لا تبدو بشكل عام لدى القراءة. وهي إضافة على ذلك أكثر من أن تكون تقنيناً بسيطاً، ونستطيع أن نلاحظ بأن منطق المنهج المؤسَّس يمتد ليهدم حرية الكاتب ويحدد مسبقاً أصالته، جاعلاً هذه الأصالة تابعة بشكل عنيف للتقليدية التي تسيطر على المنهج. فمثلاً من بلزاك حتى زولا ومن ١٨٣٠ حتى ١٨٧٠ تشكلت بقوة مؤسسة الآداب في فرنسا ومعها هذا النوع من الروائية.

وكذلك مؤلف «Germinal» بينما يأخذ على عاتقه الكتابة الواقعية وجماليتها، يرى نفسه مضطراً الى أن يقولب محتوى الحقيقة والخاصة المميزة لنتاجه ضمن نهايات اكثر ضيقاً من التي كان يعرفها بلزاك.

وما كان هذا إلاّ لأنه يسعى الى شكل من التعبير معروف جداً، ومقنّن جداً، فكلُّ شيء نظام بياني يُفرض عليه بطريقة عجيبة ويُلزم به، وبالتالي تنتسخ خصوصيته. ويمكن القول بأن المؤسسة هي اللا شعور لنصه الروائي الى حدّ أنه في الجزء الأخير من «Rougon-Macquart, Le Docteur Pascal»، يُقدّم المؤسسة في قالب مجازي، علاجي، علماني. هذا القالب هو أيضا العمق لعمله الخلاّق

ولبنائه ككاتب وهذا يوضح دون شك ميزة التأملية ـ الذاتية للمؤلفات التي تظهر في الأسواق والأكثر تطوراً من المؤسسة.

ان انتماء النص لمستوى من الانتاج والاستهلاك والى جنس أيضاً، وانتماء سلطته الى مدرسة أو جمالية، كل هذا عبارة عن مجموعة مبادىء أولية في تحليل المؤسسة. وهذا لا يعني بأن النصية تحتجب في هذه العناصر، بل لأنها، كشواهدِ على منهج متسلسلٍ ومشروعٍ ـ بتفاوت ـ للإنتاج الثقافي، تشكّل الاشارات الأولى للفعالية الاجتماعية للأدب. وهذا ما يسمح للوهلة الأولى إذاً بتقويم النصوص حسب هذه الفعالية.

من رؤى العالم الى الإيديولوجيات:

إلاّ ان للنصوص معانيها، وهي تمثل مؤثرات معينة، فالعمل لن يقتصر إذاً على تحديد التجارب ولا على اختبار الوسيط المؤسسي. ان مسألة دلالة النصّ، او قدرته على التدليل مسألة تُطرح على التحليل السوسيولوجي بطريقة نقدية محضة. والى حدّ ما، فإنه لا ينبغي الفصل بين مركبات نص ما، ـ شكل ومدلول أو بشكل آخر شكل ـ مدلول «Forme- Sens» وبين ما يمكن تسميته، سلباً، خارج ـ نص «Hors-Texte» او بشكل اكثر ايجابيّة مصدره الاجتماعي.

وانطلاقاً من ان الأدب تجربة تاريخية او حضور الطابع الاجتماعي في النص ذاته فإنه من الضروري فهم المظهرين كمجموع واحد مُفْصَح عنه، ودراستها كما هما، وهذا ما لم ينجح به التحليل إلا نادراً.

وللحديث عن علاقة النصوص بالمجتمع سنميّز بطريقة مبسطة بين ثلاث نقاط عامة تبدو أنها تمثل جيّداً التيارات المنهجية الأكثر فعالية ودلالة.

إن العمل الأدبي، بالنسبة لسوسيولوجية سندعوها فيا بعد بالتفاؤلية، والتي تطابق التيار الأكثر قدماً، هو تعبير عن المجتمع، وبهذا المعنى يجد ضماناً في وسط جماعة بشرية، كثيرة او قليلة الانتشار، مميزة بشكل قليل اوكثير تاريخيا، هذه العلاقة، التي هي في الوقت ذاته تشابه وتحديد، لم تدرسها النظرية بطريقة ايجابية او سلبية. فمن ناحية، وكما ان المجموعة البشرية تنتمي الى طبقة او الى جزء من طبقة، فالعلاقة تأتي من التنافر بين الطبقات كما تأتي من نضالها التاريخي. ومن ناحية اخرى فالعمل الأدبي مكرّس بحيث لا يكتفي بعكس أشكالٍ ذهنية ومتخيلة خاصة بالمجموعة البشرية، إذ انه يعطي هذه الاشكال الذهنية صيغة ما، مركباً رؤية المجموعة بشكل مترابط

وهذه النقطة الأخيرة مهمة، لأنها توضح جدلية المحتوى المبدع، إنها حامل تاريخي لرؤية ما للعالم. وتتمثل المجموعة البشرية دائماً في المؤلفات التي تعبر عن هذه الرؤية، وترسل بعضاً من اعضائها في الحال لتكوين تصوراتها بصيغ جمالية تامة.

هذه النظرية عن رؤى العالم، الموجودة مسبقاً عند لوكاش (Lukacs) والتي عمقها غولدمان، تمتلك ميزة مبنية بشدة، كما ان لها بعض الأمثلة التطبيقية. واذا كان عدد من قواعدها النظرية جديراً

بالمناقشة، (كالإشارة الى مفهوم الكلية)، فإنه يجب الاعتراف بأنها تتطابق في بعض الفقرات، وتوافق بشكل خاص دراسة الفنون والآداب، حيث يُقدِّم العمل عالماً صغيراً يرمز لمجموع العلاقات الاجتماعية. ولكنها تعثرت ببعض العقبات، وهكذا بينما تواجه مجتمعاً مجزأ جداً لكن فيه ايديولوجية مسيطرة تراقب بشدة البنى الفوقية، كالمجتمع الرأسمالي الحديث، فإنها مقودةٌ في الوقت نفسه الى المدافعة عن تقديم العلاقات التي تأمل تحريرها، وعن ازمة القيم التي تكثّف وجود الوساطات بين الفن من جهة وما هو اجتماعي من جهة اخرى حتى مرحلة النفي. وبهذا الشكل فالنظرية تتعرى من سلاحها بالتدريج، فمثلا ينقصها أن تعلم بأن النص الحديث يعرض ظواهر اجتماعية بشكل تلميحي، ويقدم لها فهماً سلبياً او ساخراً.

ونعلم بأن هذا هو رأي ت. اودورنو « Th. Adorono » الذي يطيل هكذا نظرية رؤى العالم لكي يُظهرَ فيها الامكانية ويرفض المرافعة عن التلاحم او الكلّية.

سوف نلاحظ من ناحية اخرى بأن النظرية الأساسية تتهذب وتجد ثانية ميزتها العملية بمجرد ان تقبل بفهم النص كنظام معقد المعاني يلعب على مستويات متعددة من الدلالات بشكل متناقض، تماماً كموقف لينهارت (J. Leenhardt) في تحليله لمفهوم « الغيرة » عند روب غرييه « Robbe Grillet »[٢]، وهذا ما يسمح له ان يربط بشكل فرضي رؤية الرواية الجديدة بـ « منظري التقنوقراطية المستنيرين » ولكن « ليتهارت » الذي يرى في الغيرة كتابة خيبة أمل، ونقداً للرواية الاستعمارية ولتاريخ حب ثلاثي، لا يستطيع أن ينتهي إلاّ بمجابهة النصّ مع مؤسسة من الشكل الروائي الحديث حيث يفعل النص فعله بتوسط شديد.

الاتجاه الثاني من التحليل، يتمفصل، من جهة، حول بعض التطورات الدلالية، ومن جهة حول النظرية النقدية للايديولوجيات والأجهزة الايديولوجية. ولهذا الاتجاه تيار افقي يقود من غرامشي (Gramsci) الى التوسير (Althusser) والى بولانتزاس « Poulantzas » ويُعترف بمصطلحه الأكثر حياة في الأعمال التي يتضمنها مفهوم النقد السوسيولوجي وأيضاً في محاولات ماشيري، (P. Macherey). والتركيز الملاحظ جداً على النص الذي يتمحور حوله هذا الاتجاه، يمكن ان يفاجىء اذا فكرنا بأنه من ناحية اخرى يثير موضوع الوحدة وحتى واقعية هذا النص. ولكن النصّ، بالنسبة الى هذا الاتجاه، إنما هو دعوى وممارسة وليس شيئاً. ويرى هذا الاتجاه عموماً أنّ الايديولوجية المسيطرة هي الأولى، وهي الحاضرة الفاعلة في مجموع مقالاتنا وبها يُفهم المقال الأدبي الكلي، ويرى أنّها تصوغ قانوناً اجتماعياً واسعاً يعمل ويشكّل كلّ مصطلح، وكل نتاج نصّي. وهكذا يعالج الموضوع، كلود ديشي (Claude Duchet)، فالأيديولوجية، (او ما هو ايديولوجي) تفعل فعلها في الأدب عن طريق لا شعور اجتماعي يكشفه، التحليل: « في داخل العمل الأدبي، وفي داخل اللغة يتفحص النقد السوسيولوجي ما هو ضمني، المفترضات سلفاً، وغير المحكي او غير المدرك، والصمت، ويصوغ فرضية اللا شعور الاجتماعي للنص. يفعل هذا للدخول في اشكالية المُتَخَيَّل »[٣].

نفهم بأن هذا النوع من البحث قليل الاهتمام بالمحتويات الظاهرة، قاصداً بالأحرى فهم انبثاق الدال في مجال التكوّن المقالي والبياني. وتحليل النقد السوسيولوجي هو دائماً علم دلاليّ، يفترض تركيب النص او تفككه. إن منهجية النقد السوسيولوجي تقلل التباعد بين العمل الادبي ـ المجتمع. وإن التمست حضور الطابع الاجتماعي في النص ذاته فإنها ترى بأن المرجع التاريخي للنص هو أيضاً مصوغ نصيّاً بالطريقة التي بها نستقبله ونفهمه، ويعيش هذا المرجع في التصورات التي تعطى عنه، وفي المقالات التي تكتب بصدده.

إن النص، وما هو خارج ـ النصّ (Texte, Hors-Texte) مفهومان لا ينفصل الواحد عن الآخر ويخضعان للتحليل تحت صيغة واحدة. ويتركز النقد السوسيولوجي بشكل خاص، ومن خلال المقال الأدبي، على استئناف الأشكال الأيديولوجية بحيث أن هذا المقال يعمل على توظيفها في منطوقاته وتركيباته وبطريقة خاصة جداً. وبهذا الصدد، فإن موقف هذه المنهجية نقد علني، إذ أنها تُخرجُ المتأتي من النتاج الأدبي في افتراضات مسبقة، وفي قوالب ومواضع مشتركة. ومهما فعل الأدب أو اراد فإنه خدمة ايديولوجية، لا يستطيع التخلص من سياق ما تنتجه الشرائع الاجتماعية في ما هي عليه من ابتذال متزايد. ومع ذلك فالعمل الفعّال والكتابي التابع لهذه المتهجية بستطيع أن يحتوي مظاهر من الحقيقة، ومظاهر ضد ما هو ايديولوجي في داخل المقال الخلاق. وهكذا فرواية بلزاك، الفلاحون، بالنسبة الى بيار ماشري « P. Macherey » تقول الحقيقة التاريخية عن سحق طبقة الفلاحين لحساب البرجوازية حيث لا يفكر مؤلفها، وحتى مرحلة الهذيان، إلا بأن يعلن بحقد عمل التقويض والغزو الذي يشنه الريفيون الفقراء ضد الملاكين. يقول ماشري: « إننا نرى كيف أن التاريخ الحقيقي يفعل في النص ذاته، هذا التاريخ ليس موجوداً كنموذج لهذا النص، بل بالأحرى كمحرّكٍ، يعني كتحديد موضوعي، يبني فيه الوضوح مزيلاً ما فيه من تناقضات، إن بلزاك لا يستخدم الفلاح في التلفيق الخيالي مثلما يلخص علاقات اجتماعية لفرنسا البرجوازية [٤] ».

لكن ما يوجد عند بلزاك من تناقض في النص عن طريق عكس مشروع أولي يوجد في موضع آخر، ومن خلال التنقل والتحول، ايديولوجية مستقلة قادرة أن تعترض التخطيطات الايديولوجية السائدة. من الممكن ان نعطي النص امتيازات ما كما تفعل السوسيولوجية، غير أننا نلاحظ بأن منهج النقد السوسيولوجي يفتقر الى التاريخ أو يغيب عنه التاريخ، الى حدّ ما. ولأنه يثير موضوعات الابداع فإنه محول على ان يترك جانباً مؤثرات وصانعي التاريخ. إلا انه حريص ان يفهم التناقضات والتوترات في لعبة الدلالات، وهو يكشف دون شك رهانات اجتماعية في هذه اللعبة. لكن من المسوَّغ أن نلاحظ بأن هذا المنهج يكتفي دائماً، قليلاً او كثيراً، برؤية مجردة ولا يعير اهتماماً للروابط الطبقية مثلاً. وبالاجمال، فإن لدى هذا المنهج صعوبة دائمة للعبور من البناء النصي الى البناء الاجتماعي او لا يعالج هذا الموضوع إلا بغموض.

الموقف المؤسسي والموقف الطبقي:

يساعد الاتجاه الثالث من التحليل على تدارك هذا النقص، ولا يزال حتى الآن قليل الطرح، ومن

المحتمل انه اكثر تكميلية من ان يكون مميزاً بشكل حقيقي عن النقد الايديولوجي والنقد السوسيولوجي، ويمكن ان ينفصل عن هذه بقراءته النوعية للتاريخ، هذه القراءة التي تعيدنا كما سنرى الى الطبقات الاجتماعية.

والنقطة الأولى في برنامجه هي تحليل المؤسسة الأدبية، وطرقها في الانتاج والفهم. والثانية هي كيف نفهم حقيقة الطابع الاجتماعي لنصل دون المحاولة سلفاً تحديد مكانته في التاريخ؟ بالنسبة الى عمل ادبي معطى، فإننا سنقيم اعتباراً لحالة النوع التي يتأتى منها هذا العمل، وطبقة النصوص التي يمثلها (وذلك بحسب المستوى اللغوي ـ البياني ووضعه الأدبي، وطريقة انتشاره وتقبله مع الإشارة الى الطرق التي كفلت كلاً منها). وسنقيم اعتباراً ايضاً للجمهور الذي يتوخاه، والجمهور الذي يصله فعلاً. وقد نعتبر بأن لمجموع هذه الأمور أهمية قليلة بالنسبة للتكوّن الدلالي ـ الجمالي للنص، وأن هذه غير خاضعة لوضع تاريخي وسنتشير أيضاً تحليلا مماثلاً يسيطر على عمل المؤرخ. ولكن التأويل المادي قليلاً ما يشعر بهذه الاعتراضات، لأن الأمر بالنسبة إليه يتعلق بالإلتزام حقيقة بالخط التفسيري وليس بانتاج متشابه آخر أو معادل للعمل المشروح طبقاً لنزعة تقليدية قديمة، وطريقته في البحث لا تقبل أيضاً الفصل، الذي حافظ عليه تقليد طويل، بين الشكل الداخلي للنص ووضعيته التاريخية. إن تحليل المؤسسة يُظهِرُ وبشكل ضرروي فواعلَ ما. وللأدب معتمدوه الخاصون، من المؤلف حتى الناشر، ومن الناقد حتى المدرّس، وحالة هؤلاء في حقل الآداب قضية تاريخية أخرى من الأهمية، مرتبطة بشكل دقيق بالقضية السابقة. من هم الذين يلعبون دوراً في الجهاز الأدبي ويمارسون الأدب خلال فترة ما؟ ما وضعيتهم ووظيفتهم في هذا الجهاز؟ في أية حال تعكس تنافراتهم ومجابهاتهم ما يجري في الحقل الاجتماعي؟. من المحتمل أن هذه الأسئلة قادرة أن تثير الهلع لعودة ما الى الاجتماعوية الابتذالية «Sociologisme Vulgaire» ولكن بالمقابل لم تكن قضايا مطروقة بشكل كلي، وقد طرحها أحياناً وبعبارات واضحة التباين كل من سارتر وغرامشي وبيار بورديو.

وهكذا نصل الى موضوع الكتّاب من حيث انهم يعملون، اي يصنعون تاريخاً ما. ان حرفة الكاتب مغامرة شخصية على مستويات متعددة يمكن ان نخرج منها الدلالة السوسيولوجية وذلك عن طريق إعادة تكوين سيرة ذاتية. والقضية الأساسيّة هي أن نعلم ما هو قابل للتوظيف والإنتاج والتحول من الميزات الاجتماعية لفاعل ما داخل مهنة أدبيّة. وهنا تكمن نقطة الصعوبة المنهجية، هل يتوجب على التحليل أن يأخذ بالحسبان «الأقدار ـ المصائر» الفردية، أوهل من دوره أن يلتزم بمتابعة تجمّعاتٍ من الكتّاب، سواء التجمعات التي يفهمها في واقعية الحياة الأدبية او التجمّعات التي يركّبها بشكل أكثر تجريداً؟ لقد عالج سارتر (٥) واحداً من النماذج البرجوازية الذين جاؤوا، بين ١٨٥٠ و ١٩٠٠، ليشغلوا مجال الشعر الذي هجره الآخرون، وكان يستند، انطلاقاً من هذا على ندوة برناسية بقدْرٍ ما يستند على مجموع أكثر اتساعاً وانتشاراً، شاملاً الرمزيين ومن مهّد للرمزية، وكان مستدرَجاً الى تشويه الواقع والى إجراء مقارنات مفرطة عندما اراد تجميع تشكيلة ما من الفاعلين حول خط

سوسيولوجي وحيد «الانتماء الى البرجوازية الصغيرة»، وبهذا الصدد فإن دراسة كريستوف شارل الذي يعتمد على اعمال دقيقة، تختلف تماماً قبل ان يتم الكشف عن التجانس النسبي لجماعة الطبيعة.(٦).

ويجب الاعتراف بأن هذا النموذج من التحليل هو في البداية محكوم بالحيوات الفردية لأنه لا يستطيع ان يغض النظر عن منطقها الخاص، وعن الخصوصية المتميزة جداً للعمل الأدبي في ثقافتنا. ان سيرة ذاتية حديثة **لصموئيل بيكت** تُظهِرُ بأن وجوده لا يقتصر فقط على ظهور «المسرح الحديث» و «الرواية الحديثة» حتى ولو كان مشوباً بشكل واسع بهذا الظهور. لن يقدر سبْر الحيوات والمسارات المتبعة في مجال الآداب ان يتجنب قضية الانتماء الطبقي، بل انها بالنسبة إليه قضية أولية، الأصل الاجتماعي للكتّاب. وسيكون الانتماء مُدرَكاً كقضية تجد جذرها في وراثة ما (عائلية مثلاً) أحداثها المختلفة هي نقاط التركيز (دراسة قائمة، عمل أو مهنة، اختيار لزوج ما... الخ) أضف الى ذلك بأنه سيكون اقل معالجة كانتماء منه كتحول نحو المفهوم الأكثر تبضيعاً للموقف الطبقي. وهذا الأخير المترجم الى انتماء، هو ما يوحّد اعماله ويعطيها معنى. سنشير اجمالاً الى ان هذا الموقف يرتكز على الطريقة التي تبعاً لها يفهم كائن ما، يفهم ويعيش حالته في الحقل الاجتماعي او بالشكل الذي به يُعطي قيمة لمغامرته الذاتية بالنسبة الى العلاقات الطبقية والتنافرات الاجتماعية. وهكذا يفترض هذا الموقف وعياً ما مُعبَّراً عنه في وقت واحد بالإثبات والانكار. وسيظهر هذا الموقف في أساليب التّسويغ والتعاون مع جماعة الانتماء تماماً كما يظهر في اتجاهات المعارضة والتفسخ بالنسبة الى جماعات اخرى. إذاً سيكون دائماً جدلياً بعض الشيء في مصطلحه ومن البيّن أن الموقف الطبقي ينبع من الإيديولوجية وينبثق عنها بشكل عريض. ولكنه يتميز عنها بشكلين:

أولاً: في ما هو أكثر وعياً منها، وأكثر بناءً وتوجهاً.

ثانياً: لأنه يشارك بشكل أكثر دقة بتجربة معاشة متفردة في بنيانها وبها ينتظم. ولا ينبثق من هذا مفهوم فرداني للموقف الطبقي ولن يتعلق الأمر بصهره، بسبب تطبيقاته السياسية، مع الالتزام السارتري الذي يرتبط معه بصلة قرابة واقعية.

يتوضح الموقف الطبقي لكاتب ما بشكل غير قابل للتفكك في مهنته وفي نتاجه اللذين يقدمهما الكتاب. إذاً **فالعمل الكلي** هو مجموع له ثلاثة مظاهر بينها تبدو أشكال من البيان وعلاقات محددة. وإجمالاً، فالقضية هي ان نرى كيف لموقف طبقي ان يمارس تأثيراته على وضع ادبي متصل به، يعني على مجموع الاختيارات المنجزة، والاتجاهات المتخذة والصور التي أنتجها محتوى هذا الوضع المزدوج. وجليٌّ أننا لا نستطيع ان نتجاهل بأن الموقف الأدبي (او الوضع الأدبي) يؤثر بالمقابل على الموقف الطبقي موجهاً له ومحدداً خصوصيته، بالطريقة نفسها التي يعرض بها كلُّ كتاب حياة مؤلفه، ولكن الصعوبة بالأحرى هي أن ندرك كيف يتم التحول من وضع الى آخر. وفي هذا المجال تستطيع مناهج تأويلية متنوعة أن تتدخل. فسوسيولوجيةٌ ستندد بانتهازية الاستراتيجيات السائدة وبانتهازية التسويات المنجزة في اقتناص الوضع الأدبي. وسوسيولوجية أخرى ستفضل توضيح جانب اللاشعور ـ لا شعور

له طابع اشتراكي بوضوح ـ عابرة مساراً ذاتياً حتى تجعله يعيد ويكرر ـ خلال مراحله ـ أصلاً واحداً. ولن ينبغي من جانب آخر للمفهوم الطبقي أن يمارس وجوده كنقطة استدلال مفرّغة من محتواها وقوتها. وهذا لن ينطبق على أفرادٍ لحالتهم شيء ما من المفارقة، فمثلاً يتمتع كتّاب، لكي يوضحوا موقفهم من العالم، بوسائل لا تملكها الأغلبية الأخرى من الفاعلين (وجيّد أن يأخذ الكتّاب على عاتقهم ـ بالمناسبة ـ موقف هؤلاء). ولكن كتّاب المؤسسة يفقدون مكانتهم الاجتماعية بتهافتهم ليشغلوا مكاناً ـ وغالباً ضد ارادتهم ـ في الصف الثاني المسيطر للطبقة البرجوازية. وتحليل مواقف «الطبقة الأدبية» على صلة دائمة بهذا الرابط الوحيد. إن التأكيد على الكاتب وعلى حرفته يستطيع ان يُوهِمَ ببعض الأقانيم السوسيولوجية قليلاً بالنسبة الى الفرد. مثلما يوهم بعودة الى متاهات منهج السيرة الذاتية. ولنفترض بأن القضية ليست كذلك. لكن في الواقع، إن كان الموقف الطبقي يتضمن موضوعاً ما، فإن هذا الأخير يتضمن ما هو فردي وما هو مشترك في وحدة نعلم بأنها عارضة ودائماً في طريق التحول. اما الترجمة الذاتية، كما عرفناها، فإنها مجال تكوين بعيد عن كل وصف للنوع (الإنسان والكتاب) وعن نفسانية هذا النوع.

التلاحم النسبي وتعدد المعاني

لكن يجب التحدث ثانية عن النصوص، وقد رأينا فيما يخصها بأن الاتجاهات الثلاثة من التحليل لا تتقاسم وجهة النظر نفسها، وتعالج النصوص بطرق واضحة الاختلاف، ومع ذلك يتم اتفاق عريض حول نقطة ما، هي ان سوسيولوجية الأدب ترفض ان تقدم النص ككل متراص حول ذاته ودون صدع. وتعترض على وحدته، ويمكن إدراك هذا الرفض بشكلين متقاربين: فمن ناحية، يترجم هذا الرفض الفكرة القائلة بأن عملاً أدبياً يقدم تلاحماً نسبياً جداً، وغالباً ما يكون سطحياً. ومن ناحية أخرى، وبشكل اكثر ايجابية، يعيدنا هذا الرفض الى الخصوصية المتعددة المعاني للعمل نفسه، مانحاً هذا العمل الجدارة الوحيدة لانتاج دلالات متعددة متطابقة بواسطة لعبة من الايحاءات. هذان المفهومان من الترابط النسبي ومن تعدد المعاني شغلا مكاناً مهماً في التطبيقات السوسيولوجية، وهما من افضل الاختيارات المنهجية ليس فقط بما يوحيان بل بما يعيقان به عن العمل. وليس من السهل أن نهاجم بقسوة مثالية الترابط المطابقة تماماً لتصور ما للرواية او للقصيدة كنماذج مصغرة عن العالم. ولكن بالرغم من نزوع النص نحو الوحدة والتركيب فإنه دائماً وعلى مستويات ما النتيجة لترميم، يعني بأنه يدمج مقاطع متعددة الاصول اسلوبياً وسوسيولوجياً. يضاف الى هذا بأن قليلاً من الكتابات بقيت وبشكل متسمر وفية لرؤية ما، ولطريقة ما من العرض أو لصيغة من الخطاب. وعلى أية حال فإن هذا الرأي يرضي السوسيولوجي، لأنه من المسوّغ، بالنسبة إليه، أن تظهر السلطة، التي يعرف تعقيدها وتناقضاتها، تأثيراتها بكل موحّد أو متجانس، اي تقدم عن نفسها شكلاً ما. فهذا السوسيولوجي ميّالٌ إذاً الى أن يوضح الاستعارات المتنوعة التي يصدر عنها النص في المجال الواسع للتمثل الاجتماعي، وميّال الى أن يرى كيف يخلق منها هذا النص مواد للإستشهاد والعمل. من جهة

أخرى، وكل حسب طريقته، النص القديم والنص الحديث يدّعيان هذه التبعية والتنافر الذي يأتي منها. من هذا يمكن الانتقال الى الفكرة التي تقول بأن الشكل المركّب يحدد نوعاً كاملاً تماماً كالرواية مثلاً. ويميز كلّ من «لوكاش» و «جيرار» النوع الروائي عن طريق مخطط نوعي محددٍ جداً. وحتى وإن كان صحيحاً بأن الثاني يُقدّم نظام مفهوم مزدوج للمعنى الذي يعطيه تبدّل البطل[7]. ولكن يبدو بأن «باختين» يطرح فرضية اكثر توافقاً وإنتاجية مع نظريته عن الخاصيّة الحوارية او تعددية النوع الروائي. بالنسبة له، الرواية الغربية، مع ربطها بأصلها العالمي، تعدّ نفسها مطافَ تحقيق مطابقة وتركيب لأساليب متعددة لمجتمع محدد. وهي بهذا الشكل تُدخِلُ في اسلوبها منطوقات غريبة عن لغة الروائي، وبين هذه المنطوقات يوجد ما هو غريب بعضها عن بعض. ويحدد باختين: «بأن هذه الغزارة من الآراء المتجسدة والتي إليها يطمح الروائي، ليست الغزارة المنطقية المنهجية ولا الغزارة الدلالية المحضة من وجهات نظر ممكنة. كلا! بل إنها الغزارة التاريخية والواقعية لأساليب اجتماعية ايديولوجية مشتركة بعملية تبادل في عصر معين، منتمية الى كيان ما من التطور الوحيد والمتناقض[8]». إذاً لا يستبعد المؤلف الوحدة النصية ولكنه يفهمها كتجاوز لكثرة متناقضة.

هذا المظهر المتناقض للنص، والذي نحكم عليه أساساً، سيظهر ثانية في دراسة تعدد المعاني، وسنقبل جدلاً بأن عملاً أدبياً ما، إذا لم يكن مكرّساً ضمن مقولة ايديولوجية، يُظهِرُ أغلبية دلالية ويصدر عن إيحاءات متفاعلة، يعني عن إسناد قيم ثانوية متلاحقة الى مدلولاته. يتضمن هذا القول بأن عملاً مشابهاً لا يستسلم للتأويل، وبأن معناه غير قابل للتحديد كما يلاحظ ذلك «Pierre Zima»: «بما أن الدّال متعدد المعاني، فالنص أحجية لن يستطيع التأويل السوسيولوجي معالجة محلولها[9]». ونجد جيداً أهميّة هذا الرأي. فنقول بأنه يستبعد امكانية إدراك دلالة النص بالرجوع الى رؤية ما للعالم او موقف طبقي او الى منظومة ايديولوجية. وعلى وجه الدقة فإننا لم نقل إطلاقاً بأن الموقف الطبقي، ولكي نتحدث عن هذا الموقف فقط، يسمح بتحديد او إدراك معنى العمل الأدبي. إن له عملاً مختلفاً بشكل ملموس وهو خاص به، إنه يحدد الوضعية الأدبية واختيار تشكّل الكتابة. فهو يفسِّر النص ويُفسَّر في النص في مجال العلاقات بين مستويات الدلالة، وشكل هذه العلاقات وليس في مجال أي موضوع رئيسي قابل للتحديد بوضوح. وربما سيحترس التحليل السوسيولوجي من قبول تعدد المعاني في جميع المظاهر التي يسندها إليه علم الدلالة، وهو غير مستعد خصوصاً لتبني اطروحة تفكك المعنى المؤسس على الناتجيّة موضوعية للدّالّ، فالعلاقات، بين مستويات الدلالة ليست بالنسبة إليه غُفْلاً او تائهةً، إنها تصون خاصيّة موجهة أو مركبة، قابلة للظهور لدى التحليل. وهكذا فالعديد من الأعمال المستحضرة في هذا السبيل، ومن بينها دراسة **باختين** حول الرواية ودراسة **ماشري** حول **بلزاك**، تقيم من التناقض، وبضوء واحدة من هذه الروايات، الشكل المكوّنَ للحقل الدلالي. وسيتغلب هذا التناقض مثلاً في التفاوت بين مايدّعي النص قوله (وما تشير إليه بعض الأدلة مما وراء النصّ Indicateurs Métatextuels) وما يقوله في الواقع، لكن هذا غير مرئي أو

مقروء مباشرة

وهنا يجد التأويل دوره الذي يكشف هذا المُضْمَرَ، وبالتالي التوتر الذي يستقرّ بينه وبين الدلالات المعلنة. ولكن هذا الدور، في الوقت ذاته لا يدع النص ينغلق ثانيةً على التناقض او التوتر الظاهر كذلك. فخارج النص يوجد دائماً الفاعل ـ الموضوع للإبداع، يوجد موقفه الطبقي والايديولوجية التي تنشطه. في هذه الوحدة للأشياء تتصرف روابط متناقضة، تظهر تارة وتختفي تارة أخرى، وهي متشابهة بروابط النص أو بأخرى. إنها على أية حال في موقع الأصل، وفي موقع التحديد أيضاً، إنها تلتمس الاعتبار من التحليل ذاته.

خلاصة

ها نحن في نهاية جولة لم تستطع أن تقودنا إلاّ الى الإقتراب من الأسئلة المهمة ومناقشتها، إنه مجال محدد، موضوعاته الرئيسية النظرية متلاقية. نخلص من هذا الى أن سوسيولوجية النتاجات الأدبية حيّة وحيوية وهي من تيارات التأويل القوية. وهذا لا يعني بأنها إنتاجيّة في جميع الاتجاهات. وإنه لمن المؤسف أن تكون جهود التنظير غير مصحوبة دائماً بالتحليلات الواقعية المتقدمة، أو مصحوبة بكمية وافية. ولكنه صحيح أيضاً بأن هذه التحليلات لا تحضر ذاتها مسبقاً، ويلزمها غالباً تحولات طويلة ومسلك تأملي بطيء. وتتأتى الصعوبات بشكل خاص مع الضرورات المتزايدة يوماً بعد يوم لإدراك تحليل نصي، وتحليل تاريخي في التأويل او في سبيل هذا التأويل. بل لن نستطيع التملص مما يقيم الوحدة الواضحة لهذه المحاولة المزدوجة: دراسة الأعمال الأدبية من حيث هي ممارسات اجتماعية إذ نجد فيها أساسها ذاته.

(ترجمة: محمد عضيمة)

جاك دوبوا

(★) ـ استاذ في جامعة لييج (بلجيكا).

(١) ـ راجع. جاك دوبوا: «مؤسسة الأدب» منشورات ناتان ـ لابور» باريس ـ بروكسل ١٩٧٨
(L'institution de la Littérature, 1978)

(٢) ـ جـ. لينهارت: «قراءة سياسية للرواية»: الغيرة.لـ. آلان روب غرييه باريس ١٩٧٢

(٣) Cl. Duchet: « Position et Perspectives» P. 4 in Sociocritique. Nathan, Coll. N. Paris. 1979. PP 3-8.

(٤) ـ ماشري: «التاريخ والرواية في «الفلاحون» لبلزاك» ص. ١٤٦ في النقد السوسيولوجي ص. ١٣٧ ـ ١٤٦

(٥) - J. P. Sartre: «L'engagement de Mallarmé», Obliques. 18-19, 1978

(٦) - Chr. Charle: La Crise Littéraire A L'epoque du Naturalisme. Roman, Théatre- Politique. Pens. Paris. 1979.

(٧) نحيل هنا الى نظرية الرواية عند لوكاش

(٨) - M. Bakthine. Esthétique Et Théorie du Roman. Gallimard. Paris. 1978, PP. 223-224

(٩) - P. Zima: pour une Sociologie du Texte Littéraire, U.G.E. Paris. 1978. PP. 132.

حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر :
البحث عن الجوهري في القصيدة العربية الحديثة(*)

فخري صالح

يكتسب كتاب كمال خير بك « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » أهميته الجوهرية من كونه البحث الأول الذي يتناول ظاهرة « القصيدة العربية الجديدة » من وجهة نظر تحاول، بقدر ما تمكنها أدوات التحليل الأدبية والسوسيولوجية، أن تحقق بحثاً شمولياً يضيء الظاهرة ويحاول القبض على ميزاتها وتفردها، عبر عملية التفكيك وإعادة التركيب. بحث كمال خيربك، رغم أنه موجه لقطاع ثقافي غربي مهتم بالدراسات العربية، يكتسب أهمية إضافية بعد ترجمته للعربية، تتمثل في كونه أيضاً يخاطب محيطه الثقافي العربي الذي كتبت هذه القراءة التفصيلية عنه وعن ملابسات استقباله للقصيدة العربية الجديدة.

من هنا، فان محاولتنا لتقديم قراءة شبه تفصيلية، شبه نقدية، لا تكتفي بالعرض والاشارة الى ما ينجزه هذا الكتاب في حقل الدراسات التي تتناول القصيدة العربية الجديدة، هي محاولة تبغي الاشارة الى ما هو جوهري وخلافي في هذا البحث.

مشروع لدراسة القصيدة العربية .

يشير كمال خيربك في توطئة بحثه الى السبب « الباطني » « الشخصي » الذي دفعه الى اختيار « الشعر العربي الحديث » مجالاً لبحثه الأكاديمي الذي قدمه الى جامعة جنيف عام ١٩٧٢ كمشروع لنيل درجة الدكتوراه، فيقول « مؤكد ان كوني قد عايشت ولادة هذا الشعر وتطوره، وساهمت في جانب من خطواته الأولى، لا يشكل إلاّ السبب الباطني أو « الشخصي » للاختيار؛ وهو السبب الذي يظل أقل تبريراً بالتأكيد ». وبالطبع، فقد كان وجود كمال خيربك ضمن تيار مجلة « شعر »، الذي يركز عليه هذا البحث بشكل أساسي، دافعاً أساسياً لاختياره الذي بدأ الشاعر كمال خيربك أكثر قدرة على تحديد أطره ومراجعه ورسالته الشعرية منه على تحديد الأطر والمراجع والرسالة الشعرية لباقي التيارات الشعرية التي أشار إليها إشارات عابرة خلال بحثه.. فكمال خيربك يقدم منذ البداية مشروعاً لدراسة القصيدة العربية الجديدة عبر اختيار محدد لتيار مجلة « شعر »، مشروعاً لقراءة التحولات الشعرية

* قراءة في كتاب كمال خيربك « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ». منشورات المشرق. بيروت. ١٩٨٢.

والثقافية والايقاعية في حقل الانتاج الشعري عبر دراسة تركيبية لمجمل الأعمال الشعرية التي احتضنتها مجلة « شعر » او كانت لصيقة بها او قريبة من تيارها .

إن مناقشة هذا المشروع الطموح تنبع من توقفه عند لحظة زمنية معينة يعتبرها لحظة فاصلة في حركة الشعر العربي المعاصر ، وهي موت السياب الذي ترافق مع توقف مجلة شعر عام ١٩٦٤ . وعلى الرغم من ان اللحظتين؛ لحظة موت السياب ولحظة توقف مجلة « شعر » ، ليستا لحظة واحدة ، فان اللحظة الثانية وهي لحظة توقف « شعر » وتوقف مشروعها الشعري والثقافي تمثل نقطة فاصلة في تطور حركة الحداثة الشعرية العربية بخاصة وحركة الحداثة الأدبية العربية بعامة.. لقد توقف مشروع « شعر »[١] ، وصار ضرورياً أن يتفتت المشروع الواحد ، الذي لم ينبن على أسس فكرية ومنهجية محددة ، الى مشاريع ، ولذلك ترك أدونيس « شعر » قبل توقفها الأول ، واحتضنت مجلة « الآداب » عدداً من شعراء وكتاب « شعر » ، ثم جاءت الهزيمة لتعلن انفتاح حركة الشعر العربي المعاصر على آفاق جديدة . في هذه الفترة بالذات عاودت « شعر » الصدور ، لكن هذه المعاودة ، التي لم تستمر إلاّ مدة زمنية وجيزة[٢] ، لم تمكن « شعر » من مواصلة مشروعها القديم ، ولم تستطع المجلة أن تتبنى الأفكار والمفاهيم الجديدة فعادت الى التوقف. على أنقاض هذا المشروع ظهرت مشاريع تدين في جانب منها له ، ولعل مجلة « مواقف »[٣] التي أنشأها أدونيس ، واحتضنت خطوطاً فكرية وشعرية مقاربة لتيار « شعر » وإن كانت مخالفة له الى حد ما ، هي اهم مشروع يدين بفكرته الأساسية وبعض توجهاته للانفتاح على الثقافة والفكر الغربيين الى مجلة « شعر » وتيارها . وربما كان اسهام « أدونيس » بشكل أساسي شعرياً ونظرياً في مجلة « شعر » هو ما دفعه الى تطوير مجال عمل « شعر » ونقله بصورة تلائم الفترة التاريخية الى مشروعه الجديد الذي تحقق في مجلة « مواقف » .

في هذه الحقبة التاريخية الزاخرة بالتحولات والممتدة من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٤ ، ينبثق « النص الشعري العربي الحديث » ليحقق انقلاباً على تقليد القصيدة العربية الراسخ.. لقد كان مجيء « البيت الحر » يشكل في تلك الفترة ، كما يقول كمال خيربك ، ظاهرة عامة تطبع تطور جيل شعري جديد في العالم العربي. كان البيت الحر يمثل إجابة حتمية لقوى شابة متمردة ضد تراث جامد و مجتمع كان يختنق في ثبات الأشكال التقليدية المتسمة بالقداسة . من هذه النقطة يجري الالتفات في بحث كمال خيربك الى بزوغ حركة الشعر العربي المعاصر في أواخر الأربعينات وظهور القصائد الأولى التي تمردت على القصيدة التقليدية العربية عروضياً . لكن مبحثه المبتسر حول عوامل هذا البزوغ وحصره لجغرافية هذا البزوغ في العراق يتعارض مع الروح التركيبية التي تحكم بحثه في فصوله الأولى والأخيرة. ولعل قلة الصفحات التي يتعرض فيها لظهور القصيدة العربية الحديثة هي السبب الكامن وراء هذه الاستخلاصات المبشرة التي يتوصل إليها الباحث دون أن يصب هذه الاستخلاصات في رؤية تركيبية تضع العلائق الثقافية والاجتماعية والسياسية في مكانها من تطور حركة الشعر العربي المعاصر .

يشير كمال خيربك الى الطبيعة الظرفية التي أحاطت بظهور القصيدة العربية الحديثة في العراق الذي كان « أي العراق » كما يقول الباحث، من أمتن قلاع النزعة العربية المحافظة، والى حركة الاعتراضات الواسعة والصدمة الهائلة التي أثارها مشروع الشعراء العراقيين: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة.. ويشير أيضا في سياق بحثه الى كون « النخبة » المثقفة في العراق التي كانت على صلة بالفكر الليبرالي والثوري في الغرب، هي من فجر القصيدة العربية التقليدية وفجر نظامها، وإن على نحو شكلي في البداية عبر تبني « البيت الحر »، ويقول « إن تحويل هذا الشعر، على يد الرواد العراقيين، ذو دلالة شديدة الخصوصية. فالقصيدة العربية ظلت، كما أشرنا سابقاً، على غرار، « الشريعة » الثابتة، أقول ظلت تحتفظ بقيمتها كـ « تابو » وبصفتها كـ « منتوج أصلي للعبقرية العربية ».

وتتضاعف أهمية هذه الدلالة الخاصة إذا ما نظرنا إليها في الإطار الخاص بالعراق، الذي كان يعاني من غياب شبه كامل للتجديد الشعري قياساً للبنان وسوريا ومصر. » وفق هذه الرؤية يمكننا الاشارة الى جملة من الاستنتاجات المهومة التي يطرحها بحث كمال خيربك، والتي تغفل الأسباب التاريخية والاجتماعية والسياسية الحقيقية التي يمكننا الحدس بها.

أولاً: يشير الباحث الى الطبيعة الانفجارية للنص الشعري العربي الحديث في مجتمع عربي تقليدي مغلق و متقوقع في نزعته المحافظة. إنه يستخلص سبباً نفسياً اجتماعيا لظهور القصيدة العربية الحديثة في العراق.

ربما كان هذا الاستخلاص قريباً من الصحة، رغم كونه تصوراً عاماً حدسياً أكثر من كونه سبباً جوهرياً يمكننا القبض عليه من خلال دراسة الحقبة التاريخية وملابساتها.. لكن الباحث يغفل دراسة حركة التطور التي مرت بها القصيدة العربية، وإن كانت تجري الاشارة في سياق البحث وفي فصوله الأخيرة الى التطور الشكلي الذي اجتازته القصيدة العربية منذ فجر التاريخ. عدم وضع هذا التطور في سياقه الصحيح على مستوى الشعر والثقافة العربيين هو ما يوقع في مثل هذه التصورات المبتسرة حول عوامل بزوغ القصيدة العربية الحديثة في العراق، لأن ظهورها بهذا الشكل لم يكن أكثر من عامل صدفة.

ثانياً: نستخلص من كلام كمال خيربك على التصور الثقافي الذي تحمله « النخبة » المثقفة في العراق، أن الطابع « الليبرالي » او « الثوري » للثقافة الغربية عامل مهم في انفجار القصيدة العربية التقليدية باتجاه شكلها الجديد. لكن الباحث لا يشير الى بنية هذا الفكر والثقافة الغربيين الماثلين في التصور الشعري والثقافي لدى الشعراء العراقيين. لذلك تظل الإشارة الى التأثير الغربي في ميدان الكتابة الشعرية العربية الحديثة غامضة لا تضيء لحظة انفجار القصيدة التقليدية.

إضافة الى هذا، فليس كافياً ان نشير الى الحس النهضوي وانبثاق الفكر النهضوي العربي الملتبس في بداية هذا القرن، ثم تفكك بنية هذا الفكر في مساره نحو الأربعينات، ثم انهيار المنظومة الثقافية -

الاجتماعية ـ السياسية مع نهاية الأربعينات، كي نؤكد على الطبيعة الظرفية التي مكنت القصيدة العربية التقليدية من الانفجار باتجاه القصيدة الحديثة. ففي مدخل البحث الذي يتكلم على السياق التاريخي ـ الثقافي لظهور القصيدة العربية الحديثة [٤]، يجري حرق المراحل للوصول الى استنتاج يؤكد على الأسبقية الزمنية للشعراء العراقيين في كتابة القصيدة الحديثة. لكن هذا المبحث الذي يعتبر أقل فصول الكتاب أهمية، رغم كونه يشير الى الكثير من النقاط الهامة التي يحتاج كل منها بحثاً مفصلاً مستفيضاً، يتوصل الى القبض على مسألة جوهرية في سياق البحث عن أثر النهضة في تطور القصيدة العربية في القرن الحالي. يقول الباحث في مدخل كتابه:

«إن هذا الصراع، أي الصراع بين نزعتي المحافظة والتجديد، محدداً في قرينته التاريخية، وفي خضم هذه الأزمة الوجودية التي يجتازها العالم العربي، هُوَ تحديداً، الميدان الذي يجب أن نبحث فيه ولادة الشعر العربي الحديث، وتوجهه وبناءه».

لكن هذا البحث الذي يتوخاه الكتّاب لا يتمثل، كما رأينا، في محاولته للقبض على هذا الأثر في نصوص النهضة الشعرية العربية الحديثة.

أثر السياب.

لعل عقد الباحث لفصل قصير عن السياب وقدرته على تحديد موقع السياب على خارطة الشعر العربي المعاصر، ومكانته الشعرية التي اكتسبها من تطويره للقصيدة العربية الحديثة، أفضل ما في المبحث التمهيدي حول القصيدة العربية الحديثة، إذ يضع كمال خيربك يده على المسائل الأساسية في تجربة السياب الشعرية، ويشير الى ما تنحو إليه تجربة السياب في مسار تجديد القصيدة العربية الحديثة من حيث هي عالم جديد يبنى على أنقاض القديم، والتباس هذه التجربة وتراجع خطاها في قسم كبير من انتاج السياب الشعري في السنوات الأخيرة من عمره. رغم هذا، فإن «شخصية السياب الشعرية والتي تمثل جسراً بين التقليد والتجديد»، والتي رسخت أقدام القصيدة العربية الحديثة منذ أن كتب السياب قصيدته الأهم «أنشودة المطر»، قد تمكنت من خلق عالم شعري متكامل» تكتب فيه القصيدة العملاقة، كما يقول أدونيس، القصيدة التي تشكل شبكة ثرية و معقدة يرسم الزمن فيها ارتفاعاته وأعماقه، فيما تكون بنية القصيدة منحوتة بحسب ايقاع هذا الثراء وضمن حركته ذاتها. لقد تجددت اللغة الشعرية للسياب حسب تحول شاسع للتعبير عبر تحويل دلالية القاموس الشعري العربي. رغم هذا، وكما يقول كمال خيربك، فإن هذه التحويلات التي تسود عمله الناضج، كانت تتعايش أحياناً، وعلى نحو متناقض، مع بعض بقايا الاستخدام التقليدي، بل العتيق.

مع جدة الإشارات الى طبيعة الاسهام السيابي في تطور القصيدة العربية الحديثة، فإن كمال خيربك يظل يراوح ضمن الدائرة التي وضع نفسه فيها في محاولته لرسم صورة سريعة تخطيطية لشخصية السياب الشعرية التي تظل الوجه الاكثر أهمية في المرحلة الأولى لحركة الحداثة. من هنا فإننا نلتقي في هذه المحاولة بعدد كبير من الاشارات الى حجم الظاهرة السيابية ومراجعها الثقافية والشعرية وطبيعة

انتاتها السياسي والاجتماعي واسهامها في كتابة قصيدة عربية حديثة أكثر عضوية وأكثر تماسكاً. لكن الباحث يقع ضمن بحثه لأثر إليوت على شعر السياب في خطأ الانشداد الى مرآة الغرب، حيث يبدو البحث وكأنه موجه لرؤية الذات في مرآة الغرب، ولا يتم الكشف عن مستوى تأثير النص الشعري الإليوتي في النص الشعري السيابي بل يكتفي بالقول إن: «القلق المأساوي للشاعر الأنغلو - سكسوني الكبير بازاء العالم «الوثني» الذي حُكِمَ عليه بأن يحيا وسطه. هذا القلق دفع الشاعر العراقي شأن ملحمة «إليوت» الى الاتجاه صوب المنابع الروحية، الصافية والبدائية للتاريخ المتمثلة بالميثولوجيا. «أو تتم الإشارة الى أن السياب مسكون شأن باسترناك بقانون الوحدة التاريخية، وأن قصائده الأولى موزعة بين النبرة السوداوية للشعراء الرومانطيقيين الانجليز، ولهجة بودلير الجهنمية المتمردة والصوت المادي - الانسانوي لفلوبير.

إن صورة السياب لا تتضح فقط في سياق المقارنة مع المجال الثقافي للآخر الذي تفاعل معه السياب وتأثر به، ولكنها تتضح من خلال رصد علاقته بالتراث وقراءة أثر المنابع الثقافية التراثية ودراسة أثر التجربة الحياتية المأساوية التي عاشها السياب. صحيح أن هذه الصورة التخطيطية التي يرسمها كمال خيربك للسياب ليست هي المراد الأساسي من بحثه الذي حاول ان يقصره على تيار مجلة «شعر»، ولكن تنكب المسائل الجوهرية، عن غير قصد، في تجربة السياب، أو إعطاء احكام عامة «تصورية» عن تجربة السياب ضبب الصورة التي يمكن ان يخرج بها القارىء حول إسهام السياب وأثره في تطور القصيدة العربية الحديثة وتفتيح الآفاق أمام الجيل الذي تلاه من الشعراء.

تيار مجلة «شعر»

الفصل الثاني من القسم الأول من الكتاب مكرس لدراسة تاريخ تيار مجلة «شعر»، الذي ستناقش فصول الكتاب الباقية انتاجه وما يتحقق من تطور في القصيدة العربية الحديثة من خلال تحليل بنية القصائد المنشورة في «شعر» أو القصائد التي كتبها الشعراء المنضوون تحت خيمة هذا التيار. هذا الفصل التمهيدي الذي يحاول أن يرصد تاريخياً كيفية نشوء التجمع وتطوره عبارة عن تتبع تاريخي. إنه ككل قراءة أكاديمية يحاول أن يقول كل الأشياء دفعة واحدة، فيتناول علاقة الشاعر بالتراث والمسألة العروضية واللغة المحكية.. إلخ هذه القضايا التي تعرضت لها مجلة «شعر» وبعض المسهمين في تيارها.

يتتبع كمال خيربك ظاهرة نشوء تيار مجلة «شعر» وتكون التجمع الذي أصدر المجلة، وذلك بعد عودة يوسف الخال من أمريكا وقراءته لبيانه حول «الشعر في لبنان»، وطرحه من خلال هذا البيان، رؤيته وتصوره للشعر [٥] الذي يؤكد على ضرورة التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها واستخدام الصورة الحية - من وصفية وذهنية - وابدال التعابير والمفردات القديمة بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب، وضرورة تطوير الايقاع الشعري العربي واعتماد وحدة التجربة في الكتابة الشعرية، إضافة الى وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته

والغوص الى أعماق التراث الروحي - العقلي الأوروبي والإفادة من التجربة الشعرية الغربية.

ثم يسرد كمال خيربك المشكلات التي واجهها التيار وطبيعة التصورات التي نشأت عند أعضاء التجمع بعد أن أخذت مجلة «شعر» الفصلية تصدر منذ عام ١٩٥٧. لكننا هنا بازاء بحث غير تفصيلي لا يصل بين السياقات المختلفة التي تندرج في إطارها حركة الشعر العربي المعاصر ممثلة في تيار مجلة «شعر»، رغم أن الباحث يشير بالماحات غير مفصلة، وإشارات حيية الى انضواء القسم الأكبر من المسهمين في تجمع «شعر» تحت لواء الحزب القومي السوري الاجتماعي او تعاطفهم معه. لكن سحب هذه الإشارة على الأعداد الأولى، على الأقل، من «شعر» لا يحدث. إضافة الى أن كمال خيربك يحاول أن يختصر تطور حركة الشعر العربي المعاصر في تيار مجلة «شعر»، رغم عدم دقة مثل هذا الاستنتاج، لأن قراءة هذا التيار كتيار فاعل وممثل لحركة الشعر العربي المعاصر لا يعني حصر حركة التطور التي فجرت الشكل الشعري العربي التقليدي والمنظومة الثقافية السائدة قبل تلك الفترة في تيار أسهم حقيقة وبشكل جذري في هذا التفجير. ولا تبرر الاشارة المبتسرة لبضعة شعراء من خارج هذا التيار أو ممن أسهموا بشكل غير فعال في مجلة «شعر»، نسيان مجموعة كبيرة من الشعراء العرب خصوصاً الشعراء المصريين ونسيان أثرهم في تطور القصيدة العربية، رغم الإشارة الهامة الى أهمية بدر شاكر السياب في التأسيس لقصيدة عربية حديثة.

رغم هذا الاهمال غير المقصود لعدد من الشعراء العرب المهمين في مجال تطور القصيدة العربية الحديثة، فيجب أن نقر مع كمال خيربك، أن انتصار الثورة على الشكل الشعري التقليدي قد لقي تحققه الأكيد في إطار أعمال حركة «شعر»، التي دفعت هذه الثورة في لحظة معينة الى حدود متطرفة مانحة إياها «أبعاد مغامرة مولّدة وهشة في الوقت ذاته». مع هذا فإن الحكم على الحركة يجب ألا ينبثق من الأبعاد المتطرفة التي عبرت عن نفسها من خلالها، وانما مما استطاعت أن تحققه على مستوى التجديد العروضي، أي مستوى القافية والوزن وبنية القصيدة (ووحدة الشكل والمضمون). والحقيقة أن دور «شعر» في هذا المضمار، كان حاسماً تماماً.. شجاعة أعضاء هذه الحركة واصرارهم النهائي في العمل».

في تجمع «شعر» يلتحق الشعر العربي بالرؤية والتصور الشعريين المنبثقين من الاحتكاك عبر النصوص بالتجربة الشعرية الغربية.. وبدلاً عن القصيدة التقليدية، «القصيدة - الوصف»، «القصيدة الزينة»، كما يرى أدونيس، تنهض القصيدة الحديثة كتعبير عن مجابهة بين عالمين، عالم غير يقيني، يتجنب المنطق ولا ينخدع به» يحتل مكان «عالم مغلق منظم» يجد الشاعر فيه «عوامل يقينه»، و«يبرر المنطق الخطابي» لشعره.

من هذه الزاوية يعرج كمال خيربك على زاوية النظر التي ينظر منها شعراء «تجمع شعر» الى دور الشعر والشاعر، ويشير الى غلبة المرجع الثقافي الغربي وتسلطه على الرؤية الناظرة في الشعر العربي الحديث خصوصاً ممن ينضوون تحت لواء تيار مجلة «شعر»، ولذلك يشير الى خصوصية الواقع العربي

ومشكلاته فيما يبدو أنه اعتراض على رؤية أعضاء « تجمع شعر » لهذه المشكلات، وخصوصاً يوسف الخال، وبدرجة أقل أدونيس. فقد ألح يوسف الخال في بيانه على شيوع « روح الأزمنة الحديثة » في الشعر العالمي الذي يحاول أن يعكس التحولات الفكرية والعلمية والفلسفية والروحية، وأن يستجيب للتطور التاريخي الذي يحققه الانسان والمجتمعات والحضارة. وهو يستشهد بمصير الانسانية المهددة بالحرب والدمار، بموت الانسان في الحضارة التقنية، وفي النهاية بالانقلابات الاجتماعية - الاقتصادية التي تهدد الحرية الشخصية للفرد، وهذا ما يشكل باعث اضطرابه، وبحثه عن وسائل لحماية حريته هذه وعن طريق للتوكيد على وجوده الخاص. وكما يقول كمال خيربك، فهذه مشاكل شاملة، بدون شك، تثقل على كيان الانسان المعاصر أينما كان، ولكن حدتها تختلف بحسب المجتمعات والأطر التاريخية المختلفة في العالم. « وقد بدت الحساسية الشعرية العربية المعاصرة، خصوصاً عبر احتكاكها الثقافي بالغرب، مشبعة بصورة واضحة بهذه المشاكل، وربما كنا نجد هنا واحداً من أسباب طلاقها مع مجتمعها المسحوق بمشكلاته الخاصة ».

لكن هذه الاشارة الى طلاق الشاعر العربي المعاصر في اطار « تجمع شعر » مع مشكلات مجتمعه الأكثر خصوصية، تلغيها الاشارة الى موقف خالدة سعيد ودفاعها عن الشاعر العربي المعاصر « المجبر » على الابتعاد عن جمهوره بسبب من « الدور النبوي » الذي يضطلع به الشاعر العربي المعاصر.

إننا هنا بازاء رؤية مختلفة، رؤية غير قادرة على النظر الى طبيعة الانتاج الشعري في إطار « تجمع شعر » ضمن تحليل علمي لطبيعة الظاهرة التي تمثلها « شعر »، التي تجمع في صفوفها مجموعة من الشعراء والمثقفين « العلمانيين »، « الليبراليين »، الذين لا يطمحون الى أكثر من أفق ديمقراطي عربي شبيه بديمقراطية الغرب، بل و يستقي منها رؤيته وتصوره للعالم، رغم ان هناك بعض أعضاء التجمع، مثل أدونيس، ممن كانوا يطرحون من حين لآخر رؤى أكثر جذرية من هذه الرؤية، ويحاولون أن يستفيدوا من التصور الديمقراطي الثوري لفاعلية الشعر في وسطه الاجتماعي ودوره وتأثيره في الجماهير. من هنا، فان القول، إن هذا التجمع من المثقفين، الذين كان عدد كبير منهم يتمتع بأسس قوية من وضوح البصيرة والتقييم العميق، [.......]، بدا وكأنه يتخبط ويتيه في تصورات فلسفية وسوسيولوجية وأدبية مغترفة من تجارب المجتمعات الغربية »، كلام يعكس جانباً من الصورة، فالشعراء الذين كانوا ينضوون تحت لواء التجمع لم يكونوا يشكلون إلاّ فسيفساء مفتتة فيما يتصل بالأهداف الواجب بلوغها في مرحلة ما بعد « انتصار » القصيدة الحديثة.. ولذلك شهد التجمع انقساماً واضحاً على مستوى المسائل الرئيسية، وخصوصاً مسألة الانتماء الثقافي والحضاري.. فيوسف الخال، على سبيل المثال، كان ينظر الى طبيعة هذا الانتماء من منظور شمولي كوزمو بوليتي دون ان يرى الطبيعة الخصوصية للمجتمع العربي المعاصر الذي يخاطبه الشاعر.

إن انهيار « تجمع شعر » واغلاق المجلة عام ١٩٦٤، وانفصال أدونيس عن المجلة منذ العدد السابع والعشرين، يعود الى بعض ما ذكرناه سابقاً.. ولعل هذه الأزمة التي تولدت نتيجة لعدد كبير من

الأسباب بدءاً بالعوامل الشخصية لأعضاء التجمع، وانتهاء بالظروف التاريخية والموضوعية التي مر بها التجمع وطبيعة الرؤى المختلفة وربما المتناقضة التي كان يحملها أعضاء التجمع، لعل هذه الأزمة قد فتحت الأفق امام فكر أكثر التحاماً ورؤية أكثر نضجاً لتطوير الشعر العربي المعاصر بعد ان رسخت أسسه وأصبحت مهمة بلوغه مستوى أكثر عمقاً هي المطلوبة.. ولذلك فان «شعر» عندما عاودت الظهور ما بين ١٩٦٧ - ١٩٦٩، لم تكن تمتلك مشروعية وجودها الجديد. لقد تجاوزتها المرحلة، وأصبحت المرحلة بحاجة الى شعر أكثر قدرة على الالتحام بالمعطى الراهن في تلك الفترة.. لقد أسست مجلة «شعر» للقصيدة العربية الحديثة واستطاعت ان ترسخ بعض مفاهيمها، ولكن الزمن كان قد تجاوزها.

تحولات الكتابة الشعرية

يتعرض كمال خيربك، في إطار بحثه لتحولات الكتابة الشعرية العربية، لتحولات «اللغة الشعرية» وتحولات قاموسها. في محاولته للتفكيك باتجاه النظر الى التركيب متمثلا أولاً في «الجملة الشعرية» ومنتهياً بـ «البنية العضوية» التي تنحو الى تحقيقها الكتابة الشعرية العربية الحديثة. هذا التفكيك يطال المفردة الشعرية ويطال دلالاتها في بحث حول «حركة التوليد الشعري العربي الحديث»، فيدرس الباحث القاموس الشعري الجديد، كيف تتحول اللغة الى «لغة انتهاك».. ففي حين كان الرومنطيقيون يتملصون من مجتمعهم غالباً، عبر نوع من الارتقاء الجمالي والروحي، أخذ الشاعر الحديث ينزع الى «التأكيد على حضوره وسط المجتمع»، و«إذا كان الشاعر الكلاسيكي يتطلع الى لغة - زمنية»، «فوق - مجتمعية»، و«مقدسة»، و«الشاعر الرومنطيقي يتعلق بلغة هروبية»، «ضد - اجتماعية»، راح الشاعر الحديث يبحث عن «احتجاج اجتماعي - وجودي»، لغة «أرضية» أو «تجديفية» هي «لغة الانتهاك» التي تحدث عنها جاك بيرك في كتابه «العرب من الأمس الى الغد». وهكذا، وفي بحث يركز على المقابلة بين الثنائيات يشير كمال خير بك الى صعود «الكلمة - الفرد» مقابل سقوط «العبارة - المجتمع»، وتساقط مفردات ترتبط بالقديم او بالمعاني الرومانطيقية، ويصير استخدام «قاموس واقعي» في الشعر هو الأساس في الكتابة الشعرية الحديثة.

لكن اهم تحول يطرأ على المفردة الشعرية هو التحول على صعيد الدلالة، إذ أن العديد من المفردات المستعارة، غالباً من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة أو علم النفس او اللاهوت او الميثولوجيا قد تخلصت من دلالاتها اللغوية المألوفة وما يقترن بها عادة من الأفكار والمشاعر، لتتحول الى إشارات في التعبير الشعري الجديد.. وهذه المفردات، بدلالاتها الجديدة، تشكل مفاتيح العالم الشعري للشاعر الجديد للقبض على محتوى النتاج الحديث وتثمين خصائصه الجمالية التركيبية. إضافة الى تحولات المفردة الشعرية يشير الباحث الى كثرة الإحالات في الكتابة الشعرية العربية الحديثة والعلائق الداخلية التي تتولد بين «الأسماء» و «الرموز». لكن هذه الإشارات المبتسرة، التي لم تبحث بشكل كاف، تفقد هذا الفصل الذي «يفكك» باتجاه «التركيب»، أهمية هذه الإحالات وموضعها في السياق الكلي لتطور القصيدة العربية الحديثة، فكما يقول كمال خيربك نفسه فإن «الطاقات الايحائية للكلمات

لا يمكن ان تتحقق وتكتمل إلاّ عبر العلاقلات التي توجه التقاءها وتراكبها في الخطاب».

في المبحث التالي الذي يتناول «الجملة الشعرية»، وربما يكون اهم مبحث في العربية عن الخصائص الداخلية لتركيب القصيدة العربية الحديثة، يصف الباحث خصائص الجملة الشعرية في الكتابة الشعرية العربية الحديثة، ويلاحق تحولات هذه الجملة ويوضحها بالتمثيل على تفكيك الجملة المنطقية التقليدية وفوضى التركيب الجديد، تحدي الأعراف اللغوية وخرق القواعد النحوية، خَرْق النموذج التقليدي في توزيع النص وتنضيد الكتابة، فإلى جانب تقنيات التنقيط والفَصْل، يلعب شكل الكتابة وتوزيع النص، معاً أو كل على حدة، دوراً مماثلاً في تفكيك الجملة وإعادة تقييم مكوناتها. الشاعر العربي الحديث لا يكتفي بهذه التغييرات على المستوى الشكلي لفعل الكتابة بل يطعم القصيدة باللغة المحكية ويُبسِّط خطابه الشعري ايضاً، حيث «يتخذ هذا الفعل بَسْطاً للغة في مستواها الاجتماعي الحي، على مستوى الانتاج الشعري وعلى مستوى الرسالة الشعرية». إن الشاعر العربي الحديث يحاول ان يعيد الى اللغة حيويتها وقوتها الحقيقية بأن يعيدها الى أرض الواقع الاجتماعي وعن طريقه الى قوانين الصيرورة التاريخية.

ما يعيب هذا المبحث في تركيب «الجملة الشعرية» الحديثة، أن كمال خيربك يبقى في هذا الاطار الشكلاني من البحث، إذ أنه يفكك ويصنف ويصف العلائق الداخلية التي تتحكم في طبيعة «الجملة الشعرية» وتركيبها، وذلك في دراسة بنيوية لهذه العلائق. إنه لا يستخلص في نهاية هذا المبحث معنى هذا التركيب الجديد وأثره في تحديد فهم دور الشعر في الحياة الاجتماعية، فلا تكفي الإشارة الى عملية الانزياح الاجتماعي ـ اللغوي لنفهم العلاقة بين التحولات اللغوية والتحولات الاجتماعية. لذلك تظل هذه الاشارات التي تحاول الربط بين حقلين من حقول الدراسة الأدبية، حقل الدراسة البنيوية لطبيعة «الجملة الشعرية»، وحقل الدراسة السوسيولوجية، مجرد إشارة مُسْقطة من خارج حقل الدلالة، تظل هذه الإشارة عائمة في ما يمكننا تسميته بـ «ميتافيزيقا النص».

خارج هذا الحقل يستفيد الباحث من دراسته لبنية «الجملة الشعرية» في فهم طابع «الغرابة» في القصيدة العربية الحديثة. ولذلك يركز في فصل من أهم فصول الكتاب على استقراء طابع الغموض الدلالي في القصيدة العربية الحديثة وعدم قابلية الايصال أو قلتها في التعبير الشعري الحديث، والتي تتمثل في رأيه على مستويين من الانزياح اللغوي: الأول تركيبي يتعلق بتركيب «الجملة الشعرية»، والثاني دلالي متعلق بدلالة المفردة في السياق والتركيب الجديد أو دلالة السياق نفسه. لهذا يميز الباحث بين تيارين شعريين في حركة الحداثة، إذ يدعو التيار الأول بالتيار التركيبي، الذي يصفه بأنه تيار معارض وهدّام ليس فقط للغة التقليدية وانما حتى للغة المتداولة لدى أقرانه المعاصرين، ويتهمه بأنه يلتقي مع خصومه النيو ـ كلاسيكيين المتطرفين، ولو لقاء الأضداد، في تعقيد الأدارة اللغوية.

التيار الثاني يضم، في رأي الباحث الشعراء الدلاليين الذين ينطلقون من تركيب وبناء أسلوبي مبسطين، ليبلغوا، في بعض الأحيان، مستوى التعبير النثري الوظيفي، معبرين عن أنفسهم بكلام معقد البناء

ومثقل بمخزون ثقافي ومد هائل من الاشارات والاحالات الفلسفية والفنية والتاريخية والدينية والأسطورية. من كثرة هذه الإحالات والاشارات الى ثقافة ليست في متناول القارىء العربي المتوسط الثقافة، وبسبب من مراجع الشاعر العربي الحديث الثقافية المتعددة ومخزونه الثقافي الكثيف وربما المغاير لمراجع القارىء العربي المتوسط الثقافة، ينشأ الغموض الدلالي، الذي يشرحه كمال خيربك على المستوى المضموني للجملة التي تؤسس لها عناصر دلالة جديدة، وعلى المستوى الشكلي للجملة المتمثل باتساع المسافة العلائقية بين المفردات ودلالاتها على المستوى التركيبي في الجملة. إضافة الى هذه المستويات ينضاف النزوع الى «صورية» حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لخلق أسس جديدة للتعبير الشعري تحل فيها الصورة محل المعايير المعتادة للغة.

بناء القصيدة الحديثة

يطرح كمال خيربك في نهاية كتابه تتويجاً لدراسته للقصيدة العربية الحديثة في إطار تيار مجلة «شعر»، ويشير الى ولادة «قصيدة عضوية» قصيدة يمكن النظر اليها كـ «كلّ عضويّ ملتحم» وهو ما سعت حركة الحداثة العربية الى صياغته والتأسيس له منذ نهاية أربعينيات هذا القرن.

يفرق الباحث بنيوياً بين «أنواع» للكتابة الشعرية العربية الحديثة، ويشير دون تفصيل الى «قصيدة أولية» هي نموذج للقصيدة الميلودية التي تطرح محتواها دفعة واحدة وبلا تنوعات مضمونية او شكلية، ويمثل على هذا النموذج بقصائد فدوى طوقان ومحي الدين فارس ويعدها الباحث خارج إطار المفهوم الحديث للقصيدة التي هي كيان عضوي متميز وتطوري، والقصيدة «نصف - المبنية» التي تتميز باعتنائها بجانب واحد من جوانب بناء القصيدة المضموني أو التقني دون أن يشمل اعتناؤها «الكل العضوي» للقصيدة ويمثل الباحث على هذا النموذج بقصائد نازك الملائكة، والقصيدة الفوضوية البنية، وهي فوضى مفكر فيها ومنظمة تنظيماً، وخير مثال على هذا النموذج من الكتابة الشعرية قصيدة النثر عند محمد الماغوط وتوفيق صايغ وأنسي الحاج، اما النوع الأخير فهو «القصيدة المبنية» التي تحقق البنية العضوية للقصيدة العربية الحديثة، ويقسم الباحث النوع الأخير الى نوعين: «القصيدة البسيطة البناء» التي توفر في نسيجها الشعري وكيانها العضوي صورة معزوفة غنائية بأداة واحدة أو صورة «تيار» واحد لا يحفل بالتنويعات والتمفصلات الأساسية، و «القصيدة المعقدة البناء» التي تمثل رأس الهرم في الكتابة الشعرية العربية الحديثة ويتربع على رأس الهرم الشاعران بدر شاكر السياب وأدونيس.

بهذه الملاحظات الأخيرة ينهي كمال خيربك بحثه حول حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وحول بنية القصيدة العربية الحديثة وطبيعتها اللغوية والتركيبية وعلائق تطورها الاجتماعية والثقافية. وإذا كان البحث يتوقف عند فترة محددة من الزمن فإن الاستنتاجات الهامة والأساسية التي طالت المسائل الجوهرية سواء على صعيد البنية او على صعيد المجال الثقافي والاجتماعي للقصيدة العربية الحديثة، تظل استنتاجات تنطبق على القصيدة العربية الحديثة التي تكتب حتى الآن، والتصنيفات

النوعية التي وضعها كمال خيربك للقصيدة العربية الحديثة، تنطبق، الى حد كبير، على النتاج الشعري العربي الحديث بكامله تقريباً. لكن رؤية العالم وصورته المعبر عنها في هذا النتاج قد تطورت وتباينت، ولذلك تبقى دراسة نتاج ما بعد هذه الفترة دراسة بنيوية سوسيولوجية ضرورية جداً لمعرفة تطور القصيدة العربية الحديثة بعد عام ١٩٦٥، وهو العام الذي توقف عنده كمال خيربك.

فخري صالح
(عمّان)

هوامش

(١) ـ توقفت مجلة «شعر» للمرة الأولى عام ١٩٦٤، وكان العدد السابع والعشرون هو آخر عدد أصدرته المجلة في هذه الفترة.
(٢) ـ عاودت شعر الصدور عام ١٩٦٧، واستمرت تصدر حتى عام ١٩٦٩.
(٣) ـ صدر العدد الأول من «مواقف» عام ١٩٦٨.
(٤) ـ أنظر مدخل الكتاب. ص: ٢٣ ـ ٣٧.
(٥) ـ أنظر الكتاب. ص: ٦٥ ـ ٧٢.

حضريات وعذريات

سالم حميش

I ـ حضريات

في حي السكون المركزي أو في حدائق الغربة العمومية، حيث الدخول من كل الجهات مباحٌ، أوقفت حوريةً، وقلت لها: لكي أكون إلَها، لا ينقصني سوى الغيابِ وعرشٍ وعيونٍ من ياقوتٍ أو ذهب، فهل تؤمنين بي؟ نفخت في وجهي الرمادَ والزغب وقالت: «لا»، وطارت. فنصبت شراكي ثانية

★

وقالت الفتاة:

«الآن وقدتعلمت ان أغالب الحشمة والحياء، لأقول بكل صراحة للرجل: «أحبك»، أشعر برغبة ملحة في البحث عن كل الرجال الذين ازدحمت بهم سطوح طفولتي ودورها ودروبها لأعبر لهم بكلمات في مستوى الموقف كم كان لهفي عليهم عظيما وحلمي بهم مبللا غزيراً!..

وفي باب تبادل الاشواق قالت:

«من فوق رأس حبيبي المدفون في صدري، رأيتُ رجلاً جيلاً يمر الى حال سبيله، فأطلقتُ تنهيدة اهتز لها صدر عابر آخر، وبكيتُ. وحين خَلتِ الطريق، استفاق حبيبي وتنهد هو بدوره وبكى»».

★

ويدي؟ قلت تنين يدك، بيدي ما حلت وردا ولا فأسا. وأنا اللاجىء في مخاضِك، أضحى الصقيعُ من كياني إن أتى يأتي صدفة والدفء كذا. لذا وانا أميل اليك، أمسيت مثلَ الصبّار، ان لم يرو شذّ والتوى، مثل سلطان ان لم يدغدغه سعدان، تحت وطأة القنوط والبرد توفي.

★

كلما اجتاحتني رغبةٌ في المجيء اليك، علمتُ ان تلوثا غير قابل للرد قد تلبّس بي وجعلني على

وشك تمزيق ثيابي.

★

ان مرت حسناء امامك وقلت: الله! فقد نطق الشيطانُ فيك بلسان الرشد وسلطان الغريزة متلاحين.

★

وبينا أواصر البرقِ تجلبُ السعدَ لمن أحبَّ وهدّ الليلَ عشقاً من حضنٍ الى حضنٍ وفي النهارِ جرى: كغزالٍ شاردٍ تلاحقه نيرانٌ قوية.

★

كلهم يرددون قبل الوقوف على عتبة الانحدار: في الحب الخلاص! تحابّوا واهجروا الحرب...! وهؤلاء - غالبيتهم الساحقة - لا يأتون الى مرافىء اليقظة إلاّ وقد سحقتهم الشروط والترتيبات والتعقيدات، فيتعلمون كنه الانـدحـار ويكتمـون مـا يتعلمـون، او يتكلمـون عنـه بلغـة الخجـل والاستسلام.

★

أجنُ في غزارةِ الوردِ والحياة، وقميصي دمٌ شهادة، يأتي الى الاحبابِ مع الفجرِ في لفح ريحٍ، يأتي علماً للمحبين وشراعاً للقاربِ المبحرِ في النورِ الى الارضِ الحمراء.

★

أركب ظهرَ الدنيا وأهبُ وجهي للهيجانِ المحفوفِ بالبحر وعطايا النساء. أثريٌ جسمي! تمّ العثورُ عليه في أقصى الصخر، بين أنينِ نايٍ ونزيفِ نهرٍ، إن شاهدته خلته في محنةٍ وان مسسته لفحتكَ تياراتُه.

★

قبلتي الأخرى - تفقد روحي مجاديفها بين المطرقةِ والسندان، وفي حمأة القسرِ يشكو القنوط جلديَ المغموم يشكو المأزق المعتم. أما دمي فيبحث عن مصبّ.. أحلمُ ان تأتي وتنغرس سكينا في جرحي، أحلم ان تأتي يوم جوعي، أنثى، ومائدةً تكون لي عيدا.

الراجعُ الهاربُ من يوم انقراضه اليكِ أنا، انا الفقيرُ اليك، يا محرابي، يا أنتِ وملجأي، حين تنفضني الحاناتُ وأُطردُ من المساجدِ والأحزاب!

★

دعونا في رواقِ المحبة نلهو/ ويولدُ بيننا سرٌّ ويزهرُ عشقٌ/ دعوا الشُّعَلَ الوهي تباركُ موقعنا،

بين السواقي وفي النوادي المليحة حيثُ الدهرُ يسهو.

★

المرأة والحمامة

لو كنتِ حمامة، لخلعتُ نعلي والعمامة، وسرتُ حافيَ القدمين مكشوفَ الرأسِ، حيث كان جسمكِ مشهدي وآية عرسي، ولكنتِ شميسي البتول وقوسي.

طوقُ المرأةِ لو كان حمامةً بيضاء، لو من جنبها او من بين فخذيها برزتْ حمامة، لفاضَ الوردُ وأينع الماء، لما ختمتُ ان الحياةَ ندامة.

تمنيتكِ طيفا جارحا تتجلى عبره مئاتُ الابعادِ والبقاع، تمنيتكِ صدرا شارحا، أعوذُ به من الرعب كاسحا. تمنيتكِ شكلَ ما أبغي وأدعي، وفي علمي أنكِ لن تكوني وفي الدنيا تتوالدُ الاشكالُ بلا انقطاع.

طوقكِ لو كان حمامة، لو مثلاً تمخضتِ عن حمامة، لباركتكِ وأثنيت عليك. لأبصرت في حضنكِ عينَ السلامة.

★

نص الرجال

والآن لا اشكو من أية خصاصة، فلا يقولنَّ احدٌ ان الحياة خارج البلاطات قفر. اذ هناك التربة والماء، وهناك النار والهواء، فما أجمل الدنيا وما أجملني وانا هنا كغزالةٍ جُنَّتْ!.

إنما أحتاط. فما أدراك؟ لعل الجرذانَ او الجراد يغزو هذي الحقول، لعل النارَ تحرقني، والماءَ يفيضُ ويغرقني. لعل الهواءَ متلوثاً يخنقني... وهكذا ترون مشقة وضع الجسمِ مستوياً بين اللذة والسلامة.

وكذلك لا أخفي أنّي في فترات متقطعة من الليل، أشعر أن البعلَ ينقصني. لذا أفكر بجد في تحويل اتجاه القوافل الصحراوية وحجز امتعتها الى ان أتوني بكثير من الرجال (قال شيخ العشيرة: الدفاع عن النفس فريضة). أطلب الكثير لأني ارغب في اعادة توزيعهم بالقسطاس على المشتكيات من قلة الرجال... (قال شيخ العشيرة، يوما، بصوت حاد: العزة والجنة للمنصفات! وزاد بلهجة وديعة: سبحان الذي خلقهن واحسن الصنيعة!).

★

الحب في منحناه

١ - اقول للفتاة هَوّدَ الليلُ واشتعلَ الشفقُ/ يا فسيحةَ القلبِ والاوقات، قادني اليك نجميَ المتالقُ وطائرُ الاشواق في الشرفات.

هو ذا النسيمُ وقدكِ المهفهفُ يوقظني للحياة / فتعالي الى كنفي ننشد النصرَ ونرضي الحاجات.

٢ ـ طلع الصبح علينا / فاستقبليني مرا / يا من الهمتني فجوري / وأتيتها على الثلجِ حبواً / من كيانٍ لا زرعَ ولا ضرعَ فيه ولا شاهداً على الحضور.

٣ ـ صعد الوقت الينا / فضمي نهديك والثقل كله / حيث الحب عندنا، كرداء عتيق، يضيق ويبلى / حيث الحزن بيننا يسعى كالأفعى، ينفث سماً في حانا.

٤ ـ شعشع الوقتُ الرتيبُ وانبرى بالشيبِ والفتورِ يرشقنا / لا نشيدَ ولا سلاحَ لنا لاقتلاعِ الجدبِ والخوفِ من جحرنا.

★

II ـ عذريات

أجنُّ فأحنُّ وأسعى الى من تودعني في تغاريد طيرِ الجبالِ والبحرِ، او بين أعلى أدراج السحبِ، وان خبتُ رجعتُ الى الصحراء، لأنفجرَ في عرضها كرعدٍ او لأموتَ فوقَ رملها وفي ضوئها المرير، كغولٍ أبيضَ أتى من أرض الصقيع.

★

الحب؟ تلازمٌ بالروح وحسنُ التلاحم، قال المحبان تلازمنا بالعين وتلاحمنا حتى توحدنا.

★

عشت ليالي هذا الصيف منكبا على ذكرى امرأة لم يبق لي منها الا أريج عطرها.. فان لم يفلح الشتاء المقبل بكل أمطاره ورعوده في اقتلاع هذه الذكرى من عينيَّ وأنفي، اكتبوا على باب شقتي: مريضٌ يرفضُ الميلَ الى الشفاء.

★

يوم شافهتني، وعن الفجرِ والماءِ حدثتني، كانت في صحرائي موالَ سعد وانبعاثٍ. كانت الفجرَ ملفاً والماءَ في عروقي.

أدعوها الطيرَ الناريَّ والحقلَ المعطاء. أدعوها الغيثَ والرزقَ الوافرَ والكلَّ، لحظةَ الكلِّ، أدعوها دمي، حين أفتحُ ذراعيَّ لشعبي، فيرسمُ جسمي للاشجارِ المثقلةِ بالغلةِ والوردِ علامة.

★

اذا اشتكى المحبان من الضجر، فاعلن ان حبهما هراء.

★

اقضي ساعات طوالا احلمُ بامرأةٍ تكون ابعادها الثلاثة من العظمة والفتوة بحيث تحجب عني جميعَ

نساءِ العالم.

★

غداةَ موتي أتتني، جسما أساسيا، حافةَ وردٍ وحبورٍ، وبالتقبيل والحنان امطرتني. أتتني وأهدتني زهرةً نرجسية، اكمامها نورٌ فوق نورٍ، ومرآةً حجرية. وعن نزهةِ الابدان حدثتني. حدّثتني عن تواريخ النيران، عن البردِ والسلام، عن المياه.

المياهُ وانبثاقها غداةَ موتي من الأعينِ والشفاه! تعاليمُ المياهِ احكامٌ تجرفُ احزانَ الأمسيةِ وذعرَ الأيام. المياهُ، في عنفها يولدُ البدءُ والانسانُ الامام يحكي في اوج الحياةِ عن تاريخ الاساليبِ والاشكال. ويقيم للاصولِ مهرجانا.

★

امنيتي هذا الصباح أن أصادف وجها من وجوه الجنة، يَضحك لملائكته أو يُضحك ملائكتَه، ومن كان كذلك الوجه، فليتفضل.

★

الفتى الجبلي يكرم الحبيبة ويقول يحيا الحب

أأنتِ، وفي هذا الصباح! تأتين مع التغريدةِ الاولى والعنفوان، محنّطة بالبشارات وتمطرين عطاء.

أأنتِ! يا بهجةَ النفسِ والعينَ تفيقَ على رؤياكِ! يا طالعَ سعدي، تأتين يا مستودعي وحصيلتي وقد نفدت ذخائري!

تالله ما أحلاك وأتقاك، يا عينَ البراءةِ والطهارة والحسنِ، الله!

حيـاتي تخسفُ حين تغيبين ويشهد الباري والفتيان أني أنتظرك بفواكه الفصول كلها وبالزهور. والآن لم تبق منها سوى سلةِ اجاصٍ وبرقوقٍ وشيءٍ من التوت والتين وباقة اقحوان وياسمين. فتقبلي ما تبقى لي ولم يفسد او يذبل. وتقبلي يا شغلي الشاغل عبارات حبي العاطر. وتقبليني وقبليني ليهتف الفؤاد ويردد الريف: تحيا حبيبتي ويحيا الحب! فقبليني اذن وقبليني ليهدأ بالي وأرتاح اليك، يا ملاكي ومالكَ مهجتي، يا عنقودَ شذاي وحقلي الذي لا يباع!

-٢-

أحب الآن ان تنتظريني، فسأعود بعد حين بزيت وشموع وقوالب سكر لأخطبك اليوم، وتزفين قريبا الي، عروسا طاهرة تأتين الى شقتي في «عمارية»[١] فوق الاكتاف، يصحبك الخير ومواكب الافراح. وتجدينني وقد اجتزت النهر والبارود يدوي فوق رأسي[٢]. وأجدك انتِ وقد صرتِ في «الليل شابة، ونهارا تعودين دابة»[٣].

-٣-

أقول لك هذه المرة قولا لينا!

رجعت الى موطني وجهكِ الآخر، لاضمك ضماً الى حدودي، وأقيمك صرحاً لفرحتي وآية لدمائي. ولا غرو فليس سراً أني اتوق اليك بالمباشرة والتأكيد، ولا على وجه التقريب، يا حجتي ودليلي! يا جسدا مباركا يأتيني كل ليلٍ بالغالي والنفيس، ولما أغيبُ، يجلس بين النخلة والباب ويرقب غيبة الشمس ويرقبني. وحين أعود، يقيم بجنبي، جفنةً ثريدٍ وبركةً ماءٍ مشتعل يتمخض عن لبنٍ وخمرٍ. تالله يا أنت يا جليسي الاوفى لشروط المحبة! يا أعزّ فكرة خامرتني، وحملتها وسهرت على ضوئها وحلمت! ان وطأت يوماً أرض ميلادك، خلعت النعل وسعيت.

★

بين كتابة حكمة وانتظار اخرى، يعاودني طيفها قطعةً قطعةً وجسماً ونفساً. وحين يبلغ في رأسي وكياني منتهى اريحيته وعراه، أشطب على كل حكمي واهيم على وجهي في صحراء يومي، باحثا عن رسومها وأفياء عرضها، وشاهرا سيفي في وجه من ينكر الحب ويلهج بالبغض.

سالم حميش
(الرباط، المغرب)

(١) شبيهة بالظعينة.
(٢) فعل عادة يقوم به العريس في مناطق «الريف».
(٣) المثل الريفي يقول عن المرأة: في النهار دابة، في الليل شابة».

دفتر افكار

حول اشكالية الكتابة القصصية العربية

عمار بلحسن

(حوار مع الكاتب الجزائري عمّار بلحسن. أستاذ محاضر في معهد العلوم الاجتماعية بوهران. له في القصة: « حرائق البحر » و « الاصوات » و « اوشام جنائزية » وله عدة دراسات حول سوسيولوجية الادب، والتراث والثقافة بعامة، بعضها قيد الطبع، ويظهر قريباً).

ب. بن عودة: لن أسألك عن علاقة القصة بالواقع او الوجود.. ولكن عن درجة الاحتراق والاشتعال التي تكتنفك وانت تمارس الكتابة.. ما علاقتك بالكتابة القصصية؟

ـ ع. بلحسن: في زمن طفولتي وفتوتي، كانت « الكتابة » تبدو لي انشاءات وخطوطاً وأوشاماً ونقاطاً و « جداول »، تنبعث منها رائحة حداد « السماك » النفاذة المصنوعة من صوف خصيتي الخرفان او النعاج المنقع في ماء نباتات العرعار، صوف « الودح » كما أوصانا فيه الجامع... كانت الكتابة حرزاً او تميمة او « جدولاً » نضعه تحت آباطنا او فوق صدورنا. بهذا المعنى عرفت الكتابة.. طقساً سحريا لتصفية النفس من القلق وانزال الطمأنينة وطرد التعب من الروح والجسد، وطرد القلق والخوف وربما الجنون... في وعيي آنذاك ظهرت الكتابة كبلسم مقدّس هو فاتحة الكتاب المقدس، القرآن الكريم واللوح المحفوظ.. لذا عندما كنت اجد ورقة او خطوطا عربية، ابوسها كقطعة خبز واضعها في مكان آمن حتى لا تدوسها الاقدام..؟.. كانت الكتابة « شفاءً للروح »... الم تشرب ذات يوم كتابة وحروفا او حروزا ممحوّة ومنقعة في ماء الورد؟..

هي ذي الكتابة ايضا.. طقس لـ « التطهر » وعملية « كاتارسيس » على شكل « نثر » الذاكرة والماضي واليومي والمعاش والتاريخ، هي قول وخطاب الأنا للعالم والآخرين او رجع صداهم، هي تعبير أيضا، ولعبة تدمير وتشكيل متخمة بالمعاناة والاحتراق والتفاعل مع ما تراكم من تجارب، وحيوات وممارسات ورؤى ولحظات في محرقة هائلة من علاقات جدل الذات مع الموضوع او العالم، هي بناء او اعادة بناء اشياء في غاية التنوع والثراء والتشتت والوضوح والغموض والغياب والحضور، هناك مواد الذاكرة المنتقاة وقطع غبار التاريخ والتجربة الخاصة والعامة، المعاش واليومي المتشظّي، لحظات وأجواء حياتية، افكار وانطباعات عن الموت والحياة، لغات وممارسات الناس، عناصر وعي

اجتماعي وطبقي وانساني، تطلعات للمشاركة في التغيير او التنديد او الحديث.. الخ. الكتابة نصّ تشكل في سياقات جدلية مهولة: لغات متعارضة، نصوص متناقضة ومتكاملة، رؤى وتجارب وحالات وحكايات وشخصيات ملفوفة في قوالب تعبيرية ولغوية متنوعة، ازمنة متداخلة متقاطعة، فضاءات وامكنة غائمة او موكوزة في زوايا من الذهن او العقل. فمدى الكتابة رحب ولا نهائي.. تماما كالحياة نفسها، هناك لا نهائية الممكنات والاحتمالات تجعل من الحياة مغامرة وسفرا جيلاً يجب أن يعاش.

طبعا، النص القصصي خطاب او قول لغوي خصوصي، هو لغة معجونة بمواد الحياة والايديولوجية وهو لغة من ضمن اربع لغات على الأقل: لغة الحياة اليومية، اللغة الفصحى او لغة الثقافة «اللغات» الادبية، «واللغة» القصصية.. النص القصصي يتشكل ويتكون في فرن هذه اللغات او المواد ـ الوسائط.. لكن للقصة ايضا خصوصية مركزية اخرى هي مادة القص، الا تذكر حكايات الجدّات واساطير المداحين وكلام الناس واحاديثهم؟، تلك هي مادة ما يحكون ويقصون، هكذا يقولون ويصفون ويسردون ويعيدون بناء ممارساتهم ويومياتهم ورؤاهم... الخ ربما لاقتسام الكلام، او التجربة او الوعي او الوهم.. لدى الكاتب يتدخل الوعي، ورؤية العالم او الايديولوجية ربما بقصدية، أحياناً، نظرا لكونه مثقفا يريد انتاج دلالة بعينها، والوعي الصحيح يساعد الاديب، لانه يكشف ارتباط الوقائع والممارسات والظواهر، ينيرها ويضعها في سياق التاريخ والذاكرة وتخوم الاستشراف المستقبلية، فالكتابة عموما والقصصية، خصوصا، تثبيت للزمن وتدوين لمواد التاريخ والحاضر والذاكرة عن طريق النصوص.. ولكن لكي تصبح النصوص فاعلة وحية ومؤثرة وليست تسجيلات او سجلات صحفية على الكاتب ان يعيش ويجرب ويحيا ويتقن ما يقول وكيف يقول... ان عظمة وخلود الادب تتجسد في بحثه عن الاشكال الجديدة للعلاقات الاجتماعية والانسانية والحياتية، من هنا اهمية وضرورة الادب والفن، وكذلك فائدة وخطورة الكتابة لانه بحث وكشف لتراثات الناس وذاكرتهم بهدف صياغة الجديد والثوري والثمين والقيم والثري.. اليس واجب الكاتب الحقيقي والثوري هو الكتابة جيدا قبل كل شيء..

ـ بعد «حرائق البحر»، و«الاصوات»، و«أوشام جنائزية» تكشف عن نزعتك للتكثيف واللغة الشعرية، ولكنك تحاول في الآونة الاخيرة ان تجعل من قريتك او منطلقك «مسردا» قرية تشبه «ماكوندو» قرية الروائي الكولومبي غارسيا ماركيز في رائعته «مئة سنة من العزلة»؟

ـ في بداياتي، كنت مغرما بتلغيم اللغة وتفجير الصياغات التعبيرية السائدة للبحث واكتشاف معدن وذهب الكلام وفاكهة الشعر، كنت ارى ان الشعر والصور هي المخزون القادر على تأسيس انسانية الناس وجمالية حيواتهم، كان الادب يبدو لي سكر الحياة وخلاصتها... لذا جاءت لغة قصص مجموعة «حرائق البحر» كألوان لوحات سوريالية، حريق سفينة بترول في بحر، النار والماء، البياض والزرقة مع الدخان الاسود واللهب الاحمر. ظهرت لي اللغة مادة وسيلة لصياغة لحظات نموذجية، ومحاولة للوصول الى فهم ارواح الناس وعقولهم وممارساتهم.. بل ربما لاعطائهم حضورا وظلالا ورؤى معينة..

فيا بعد حاولت تعمير اللغة وشحن جلها وصياغاتها من معاش ناس اعرفهم وانطلاقا من تجارب تعبيرية واقعية او تراثية. في «الاصوات»، مثلاً اتسخت اللغة بالتاريخ وقصاصات الصحف والوثائق والذاكرة لتوصيل وكتابة تجربة نضال شخصية تاريخية عاشت خلال الثورة التحريرية، هكذا اصبحت القصة موثقة، ومنتوج قراءات وبطاقات قراءة وتواريخ واحداث، واصواتا من ازمنة مختلفة. في «حرائق اصابعها»، و«راشا»، و«اوشام جنائزية»، كانت جذوري وطفولتي تقول لي كلاما، وتهمهم في ذاكرتي باحاديث، هكذا عـدت القهقرى الى مسقـط رأسي ومنطقتي لصياغـة الفضـاء المكـاني والانساني والقبض على ذاكرته ولحظاته: الموت والرصد الابدي كما في قصة «يتيم»، الرحيل والحب الأبدي كما في «الطير الحر»، «الجنون والرحيل كما في «البوهالية»، العشق والذاكرة الاولى كما في «نشيج الورامات».. ان جذور الانسان والكاتب نناديه وتبزغ قبالته خلال الكتابة والابداع.. الا تذكر رائعة «جذور» لالكس هالي الأديب الزنجي الامريكي او «مئة سنة من العزلة» لماركيز.. و«الدون الهادي» لشولوخوف.. ان الجذور والذاكرة الاولى في تراثنا ارتبطت بالوشم فلحظات الحب والحزن والفرح والكدح والمعاناة والجنون والرحيل والموت هي التي تدفع الرجال والنساء لحفر التجربة على جباههم او سواعدهم لغات مشجّرة او احاديث صامتة سوداء..

في كتاباتي الحالية هناك عودة للتراث الشعبي ليس على صعيد المضمون فقط، بل على صعيد الشكل أو الاشكال أيضا، اي هناك محاولة للرجوع الى المخزون والميراث الواقعي العجائبي السحري من حكايات ورؤى وتصورات واحداث وتعابير وطرق قص وحكي.. ان اشكالية استلهام التراث ليست في المضمون فقط، بل في بنيات التعبير والتوصيل كذلك.. الا تدهش امام قدرات المداح او العجائز على القص وتملك اذهان السامعين وعقولهم وانتباههم.. طبعا امام الكتابة تصبح المادة التراثية وبنياتها متعرضة لتجزئة الكتابة وتراكم نصوصها منذ الكتابات الانسانية الأولى حتى الآن.. نصوصاً وايديولوجيات..

– ما الفرق بين اديب يخدم اللغة واديب يخدم الفكرة والمعنى؟

ـ الإثنان معا ليسا بأديبين. لأن الأول أشبه بمجنون غارق في الهلوسة اللغوية والشكلانية، ولان الثاني اشبه برجل مشرحة منهمك في صنع هياكل عظمية بدون لحم او دم أو روح.. طبعا من المفيد ان يقوم الانسان بعض المرات بتمارين شعرية وتعبيرية او يستخلص من مخاض حياته زبدة الافكار والمعاني.. ولكن الكتابة الادبية تتطلب اللغة والرؤيا او رؤية العالم، فالاديب يطوع ويشكل لغته لانتاج دلالة او معنى ما حول العالم والناس والاحداث. ان معاناة وصراعية الابداع تبدو في ان الكاتب يناضل ويكدح في سبيل صياغة ونقل وتوصيل موقف فني وانساني او ايديولوجي بمادته ووسيلته الجميلة تماما كموسيقار يصنع بميلودياته او انغامه او نوتاته سمفونية او لحناً معينا، او كرسام يمزج الوانا واشكالا معينة لانتاج إحساس او تعبير أو رؤية او رسالة ما.. الم يقل الجاحظ ـ ذات مرة ـ ان لم تخني الذاكرة ـ ان المعاني موجودة على الأرصفة. في الأدب ليس المهم ما تقوله فقط، بل كيف تقوله أيضا، لذا اعتقد ان الكاتب الحقيقي لا يثور او يخدم شكله او مضمونه، كلاً على حدة، بل

يطور ويثوّر كتابته او نصه ككلية تعبيرية ولغوية ورؤيوية.

اعرف انك تستحضر الطفولة واللحظات الهاربة من ضوضاء المدينة.. ولكن هل يشاركك الجمهور في عملية الابداع؟

ـ الطفولة حاضرة دوما وابدا، ولكن بشكل متداخل ومتشظ وجدلي، فزمنها ليس تتابعيا او كرونولوجيا، ذلك ان ممارسة الحياة ولحظاتها واجوائها تعود بك القهقرى كل مرة الى فترات حياتك الماضية المخزونة او الحاضرة. انا انتمي الى جيل مخضرم، حاضره هو قيم الماضي والمستقبل معا، رأسه في الارياف والبوادي وارجله في المدن او العكس ـ لا اعرف ـ فعندما اكتب عن المدينة احس ان طفولتي تعود الى ادغال الكتابة في صور مشوشة وغائمة مفعمة بالبراءة والطهر والحلم والانسياب والعفوية في فضاءات ومدن تمتاز بالتعقد والتنوع والتناقض، تعقد وتنوع الامزجة والقيم والشخصيات والانماط الحياتية والمصالح الاجتماعية والاجواء والعلاقات الانسانية. في مواقفي ومواقف قصصي من المرأة مثلا.. هناك دائما بوح وكلام مني اليها وعنها «كتابة اشبه بالمنولوج والمناجاة، ليس هناك كثير من الحوار معها اي التعامل معها كتبادل وتفاعل انساني بين شخصيتين او مخلوقين ـ كما لاحظت احدى الصديقات ـ كذلك الجنس والحب والعلاقات الانسانية والقيم المدينية (الفردية ـ الحزن ـ الاستلاب ـ اليومي...) لذا احس بعض المرات انني اعبر عن تمزقات وانتكاسات وآلام عيش وافراح يشاركني فيها جمهور الشباب، فتبعا لبعض آراء القراء والقارئات ما اكتبه يصل ويفهم، القارىء الجزائري ـ خصوصا الاجيال الجديدة، ذكي ونقدي ومتفهم.. بعض المرات اكتب عني ولنفسي، اكتب لحظات أفراحي واتراحي، احزاني وتوتراتي واحباطاتي وتمزقاتي لاقول واصوغ واقعي ورؤيتي وكلمتي وذاكرتي وذاتي، ولكن من هي ذاتي؟ انا لا اعيش فوق القمر او المريخ انا لست روبنسون كروزو او حي بن يقظان... ذاتي هي انا وعلاقاتي الاجتماعية والانسانية مع الآخرين، لست من ذلك النوع من الرجال الذين يسكنون ابراجا عاجية.

ـ اذا قلنا عن التراث (الوطني والعربي) انه ذاكرة... فالى أي مدى يقوم بينك وبين هذه الذاكرة حوار وتفاعل وجدل؟!

ـ في البداية اقول ان اشكالية الكتابة والثقافة والفكر والادب في الجزائر والوطن العربي هي علاقات مع التراث او التراثات على الاصح، لأنه ليس هناك تراث بالمفرد بل هناك تراثات وتراكمات فكرية وابداعية غاية في التنوع والتداخل.. هناك التراث الشفهي وهناك التراث المكتوب، هناك التراث الديني والتراث الدنيوي، هناك ما هو فقهي وفكري وفلسفي وما هو ادبي وفني، هناك ما هو مفكَّر وما هو ممارس ومعاش.. فعن أية ذاكرة نتكلم؟ التراث الجزائري ليس موحدا بعد. ان تاريخ وعي اي شعب او وطن وتاريخ حساسيته وعقله لايمكن كتابتها من المدون المكتوب او من جهة معينة، ذلك ان ذاكرة الشعب ومفكرته الشفهية المتنوعة هي ايضا مكتبته الوطنية كما قال احد الكتاب. لنقل ان اي ذاكرة خاصة او عامة هي سجل انتقائي، هي تجارب ولحظات، نموذجية وتاريخية. بهذا المعنى ليست هناك ذاكرة موحدة، هنـاك قـطع او ـ جهات على الكاتب او المفكر

ان يكتشف مواقعها وتمفصلاتها وارتباطاتها لاعادة كتابتها وبنائها حتى تكون لها دلالات معينة، وحتى ينتج انطلاقا منها رؤية ما حول الحاضر او الماضي، وفي حواري مع تراثات لست من هواة تحديث وعصرنة التراث اي تفسير الحاضر انطلاقا من رؤى الماضي او اسقاط التفسيرات والمنطلقات الحديثة المعاصرة على التراث. ان قراءة نص قديم ذات فائدة بالغة على شرط الاّ تلغي المسافة التاريخية، وان تبحث عن الثمين المستمر الحي الانساني والديمقراطي، حتى يكون اسمنت الجديد المضاف الى التراث والثقافة والعصر..

ويتطلب هذا الحوار ظروفا مادية ومنهجية على رأسها جمع مواد هذه التراثات وتدوينها وتعميم مخزوناتها عن طريق وسائل الطبع والنشر والاتصال، وكذلك قراءتها قراءة عصرية وعلمية تتجاوز السلفية بمنظور تاريخي لكشف بنياتها الداخلية وعلاقاتها مع محيطها وظروف انتاجها الادبية والفكرية والايديولوجية.. ان التراث هو جذور الواقع وتربة الثقافة، وعندما لا تكون أرضٌ ما محروثة.. كيف ننتظر خيراتها وثمارها ؟؟..

ـ يرى أدونيس « الجنس اتصالا .. هو اعمق نوع من انواع الاتصال والاكتشاف، ولكن بعض الذين وظفوه في الادب، حولوه مما هو انساني الى ما هو بوهيمي؟

ـ لأدونيس الحق ولكن اسمح لي ان اعمق قليلا. الجنس ليس اتصالا واكتشافا فقط، انه حوار بالجسد والروح، غوص واكتشاف ومشاركة بحديث غاية في التنوع والشاعرية والموسيقى والكلام والحس، لكن في المجتمعات الاستغلالية ،ومن ضمنها المجتمعات العربية الاسلامية تحول الجنس الى سلعة صغيرة في مواخير متنوعة... اصبح تبادلات ومجتمعات وممارسات سرية تحت الارض، واصبح جسد المرأة والرجل ملصقة او صورة بورنوغرافية او ليلة شهوانية او فرجة « فيديو » استهلاكية نتيجة الفقر او الاستغلال او العهر او الاستهلاك والترف والتحريم فالمحرمات و « التابوات » تخلق دائما مجتمعات موازية، باطنية وسرية غير مبنية على الحب والتواصل والمشاركة بل على المال والمصالح والخواء، وكانعكاس لازدواجية وثنائية المجتمع هناك ازدواجية الشخصية والمواقف.. فحتى لدى بعض المتنورين والتقدميين العرب تعني حرية المرأة « حرية نساء الآخرين » كما تؤكد الباحثة المغربية فاطمة المرنيسي في كتابها « اسلام ودين وجنس ». على مستوى الكتابة الادبية، يشكل الجنس مضمونا وموضوعا لكثير من الابداعات.. وبالمناسبة الجنس لا يوظف في الادب او الحياة انه بكل بساطة لحظة او جزء من حياة ومعاش الناس ولكن يجب ان نكتبه كما هو اساسا هنيهات اتصال واكتشاف وتبادل، رحيل وتصوف وصفاء الروح والجسد حوار شعري، وشاعري بين المرأة والرجل يجسد وحدة الطبيعة والانسان.. لذا فانا ضد الادب البورنوغرافي ـ الشهواني، ضد الكاميرات اللغوية التي تكبر اعضاء الانسان، ومع الابداع الذي يكتب الجنس لحظة انسانية مدهشة وشعرية تمثل خلاصة انسانية الانسان وعلاقاته وتحضره وحساسيته... وفي قصصي حاولت مزاوجة اللغة المرهفة والموسيقى والشعر مع الجنس، ونددت بالطابع الطبقي ـ الاستغلالي لجسد المرأة والرجل وناديت بعلاقات حميمة من العشق والانسجام والتبادل على اساس حر وشعري ومتفتح بدون أية فضائحية او حيوانية بين المرأة

والرجل.. ويبقى القارىء والقارئة هما الحكم.

ـ كيف نختصر المسافة بين الواقع الثقافي المختنق بحثا عن جو ثقافي جيل يسوده الاوكسجين؟

ـ غياب الحوار والنقاش والتبادل الفكري يطرح اشكالية الديموقراطية كطريق وحيد لحياة ثقافية مزدهرة، ديموقراطية الا يتحكم السياسي في رجل الادب، ديموقراطية ان يكون المثقف انسانا نقديا يلتزم بالحقيقة والانسان والواقع والثورة بعيدا عن اي قسر او ضغط او بيروقراطية، ديموقراطية ان يجد المثقف والاديب والفنان منابر توزيع انتاجه ونشرها وجواً اجتماعياً ملائماً للثقافة والابداع.. اذن الا ترى معي ان الديموقراطية هي الاوكسجين؟؟

عمّار بلحسن
(وهران، الجزائر)
(أجرى الحديث: بختي بن عودة)

إشارة

في العدد ٤٩ من «مواقف»، وقع خطأ طباعيّ: فقد نشرنا بعنوان «الوقت ملائم للطفولة» سبع قصائد باسم فرج العشّة. والحقيقة أنّ له منها أربعاً فقط، وهي: فَرح برّي، مدار السّهم، الكاوبوي ذو المسدّس النوويّ، بلاغ.

أما القصائد الثلاث الباقية: عتمة، المتوحّشة الأليفة، بأي الألوان ترسم لونك؟ فهي للشاعر فرج العربيّ، وهو أيضا من الجبل الأخضر، ليبيا.

نعتذر للصديقين الشاعرين، وللقرّاء الأصدقاء.

هيئة التحرير